

# LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

PAR

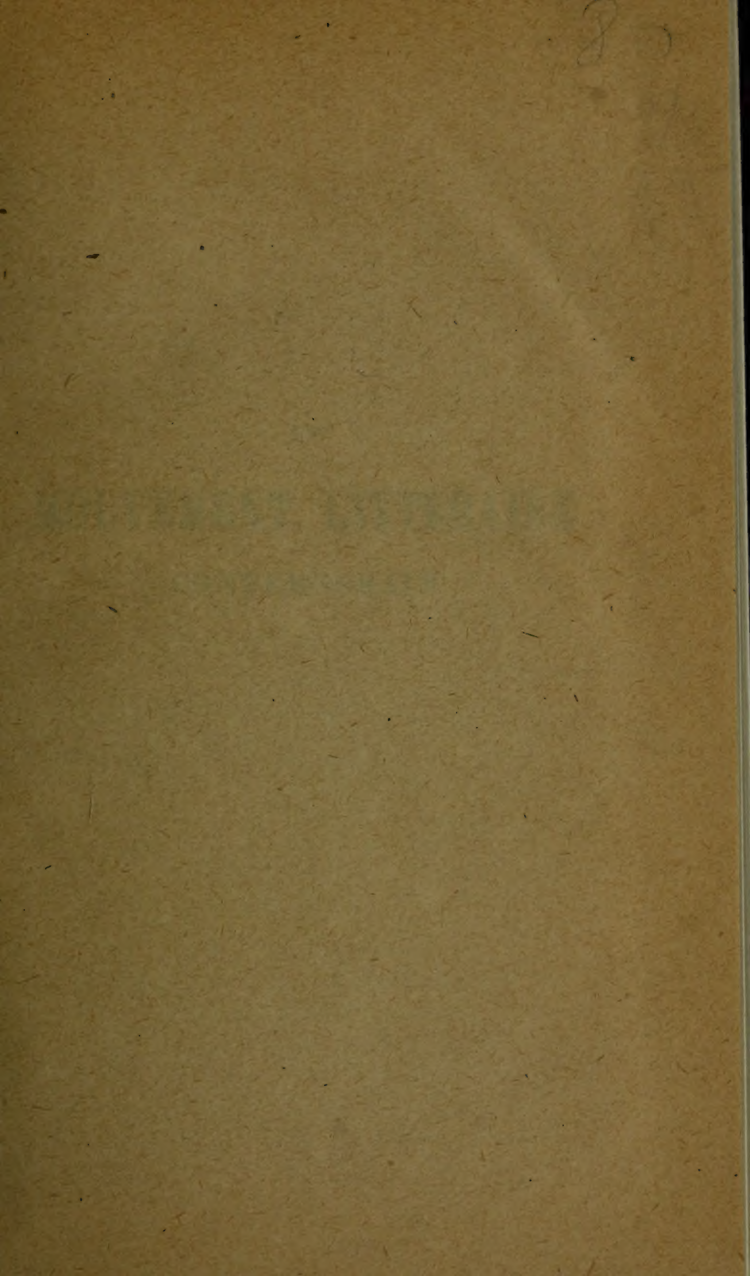
GEORGES PELLISSIER

*Quatrième Édition*




PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1908



# LE
# MOUVEMENT LITTÉRAIRE
# CONTEMPORAIN

## DU MÊME AUTEUR

**Le Mouvement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle** (6e édit.). Un vol. in-16, broch. (Hachette et Cie, édit.) . . . . . . . . . . 3 fr. 50

**Essais de Littérature contemporaine** (2e édit.). Un vol. in-16, broch. (Lecène, édit.) . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

**Nouveaux Essais de Littérature contemporaine**. Un vol. in-16, broch. (Lecène, édit.) . . . . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

**Études de Littérature contemporaine**. *Première série*. Un vol. in-16, broch. (Perrin, édit.) . . . . . . . . . . . 3 fr. 50

**Études de Littérature contemporaine**. *Deuxième série*. Un vol. in-16, broch. (Perrin, édit.) . . . . . . . . . . 3 fr. 50

**Précis de l'Histoire de la Littérature française**. Un vol. in-16. (Delagrave, édit.)

**Essais de Littérature et de Morale contemporaine**. Un vol. in-16 broch. (Cornély, édit.)

**Voltaire philosophe**. Un vol. in-16 broch. (A. Colin, édit.)

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 11550.

# LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

PAR

GEORGES PELLISSIER

*Quatrième Édition*




PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e
1908

# PRÉFACE

Le XIX[e] siècle appartient au romantisme dans sa première moitié. C'est ensuite le réalisme ou naturalisme qui domine, depuis 1850 environ jusque vers 1875 ou 1880. Chacune de ces deux écoles a successivement marqué à son empreinte la littérature contemporaine. Il y eut un état d'âme général qu'on peut appeler romantique; il y eut un état d'esprit général qu'on peut appeler réaliste. Dans la première période du siècle, le romantisme renouvelle tous les genres suivant son esthétique, sa morale, sa conception de la vie et du monde; ce n'est pas seulement la poésie qui est romantique, c'est aussi le théâtre, c'est le roman, ce sont la critique et l'histoire elles-mêmes. Dans la seconde, nous assistons à une évolution contraire : le naturalisme s'assujettit et transforme non seulement l'histoire et la critique, mais aussi le roman, le théâtre, et même la poésie. Une étude de notre littérature au XIX[e] siècle comporte donc, en tête de la première époque et en tête de la seconde, deux chapitres généraux, l'un sur l'école romantique et l'autre sur l'école naturaliste, où doivent être indiquées les tendances de ces deux écoles, les aspirations ou les théories en vertu desquelles chacune modifia l'art littéraire sous toutes ses formes. Avant de montrer comment s'accuse l'influence du romantisme dans chaque genre, il faut définir le romantisme lui-même, qui se ramène tout entier au triomphe de l'imagination et du sentiment, taris par un rationalisme de plus en plus sec; et pareillement, avant de montrer de quelle façon chaque genre subit, cinquante

ans plus tard, l'influence du naturalisme, il faut définir le naturalisme en son ensemble comme marquant la revanche inévitable de l'esprit scientifique contre le sentiment et l'imagination.

Dans le dernier quart de ce siècle, notre littérature n'a pas d'unité. Ces vingt ou vingt-cinq années, même si elles ont produit des œuvres durables, sont, pour n'importe quel genre, pour la langue elle-même et la versification, une période de crise. Il y a eu de nos jours beaucoup d'écoles ; c'est justement parce qu'aucune n'a pu s'imposer. Aucune école, en tout cas, ni l'école psychologique par exemple, ni l'école symboliste, n'étendit sa domination sur la littérature entière; et, même dans le roman, qui fut le domaine propre de l'une, même dans la poésie, qui fut celui de l'autre, le psychologisme et le symbolisme n'ont jamais pris possession complète du genre auquel ils s'étaient de préférence appliqués.

Ce qui paraîtrait, au premier coup d'œil, caractériser la période moderne, c'est une réaction contre le naturalisme. Et sans doute le roman, la poésie, la critique, témoignent avec éclat de cette réaction. Mais il semble bien que, sans parler de l'histoire, devenue objective et scientifique au point de ne plus compter dans la littérature, le théâtre ait subi jusqu'à la fin du siècle, ou peu s'en faut, l'influence naturaliste, en diminuant la part des conventions, soit techniques, soit morales, pour imiter de plus près la vie. Et, d'autre part, quand on dit que le naturalisme fit banqueroute, on a raison si l'on veut parler du naturalisme doctrinaire et scolastique; on se trompe si l'on entend par là cette conception de l'art saine, probe, vaillante, qui consiste à rendre la nature avec autant de vérité que possible.

Depuis vingt ans, notre littérature manifeste les tendances les plus diverses. Tantôt elles se combinent, tantôt elles se heurtent; et telle qui, dans tel genre, est

prépondérante, cède, dans tel autre, la place à une tendance contraire.

Nous les retrouverons toutes chemin faisant, et nous marquerons l'effet de chacune. Quant à indiquer en un chapitre d'ensemble le caractère général de l'évolution littéraire moderne, il le faudrait sans doute si nos écrivains avaient eu, comme ceux de l'école naturaliste, une doctrine et une méthode communes, ou si du moins, comme ceux de l'école romantique, la communauté des aspirations, et, pour ainsi dire, la ressemblance du tempérament moral leur prêtaient, malgré les différences individuelles, un air de famille. Mais, puisque la littérature de ces vingt dernières années n'a subi aucune influence également sensible dans tous les genres, abordons sans autre préliminaire l'étude de ces genres divers, roman, théâtre, poésie, critique, histoire, qui déterminent naturellement le plan du présent livre. Nous aurons lieu, certes, de signaler comme un fait capital l'abolition de toute école et de tout formulaire à laquelle semble aboutir le siècle révolu. Seulement, c'est moins l'affaire d'un préambule que d'une conclusion. Et, si nous pensons que, par là même, le nouveau siècle s'ouvre dans les meilleures circonstances pour nous donner des œuvres sincères et complètes, qui n'altèrent ni ne mutilent la nature, — il sera temps de le dire en terminant.

# LE
# MOUVEMENT LITTÉRAIRE
# CONTEMPORAIN

---

## CHAPITRE I

### LE ROMAN

Le naturalisme dominait, il y a vingt ans, dans notre littérature romanesque. M. Émile Zola, qui en était le théoricien, passait pour en être aussi le principal représentant. A vrai dire, l'auteur des *Rougon-Macquart* ne mérita jamais le nom de naturaliste, et les qualités propres de son génie répugnent à ce naturalisme dont il donnait la formule [1].

Même dans la première partie de son œuvre, M. Émile Zola dément ses théories; nous nous en rendrons compte, si nous comparons la méthode d'élaboration et de composition que le romancier applique avec celle que le critique recommande.

1. Cf. le *Mouvement littéraire au XIX*e *siècle*, p. 343 et suiv. Mais, en 1889, date de ce livre, M. Zola en était encore aux *Rougon-Macquart*.

Il n'observe point en véritable naturaliste. La plupart de ses livres supposent de très longues et très diligentes lectures. Mais quel est le naturaliste qui va se renseigner dans les bibliothèques? Remarquons d'ailleurs que son sujet même l'obligeait d'emprunter ses documents aux livres et aux journaux. Commencée en 1871, l'histoire naturelle et sociale des *Rougon-Macquart* ne fut achevée qu'en 1893. Les derniers volumes tout au moins tiennent de ce genre, si contraire au naturalisme, qui s'appelle le roman historique. C'est pour les naturalistes un principe essentiel, de peindre la réalité contemporaine, celle dont le spectacle est sous leurs yeux; car on ne fait bien, d'après eux, que ce qu'on a vu. Sans doute il se trouve aussi dans les *Rougon-Macquart* une foule de choses que l'auteur a pu voir. Et nous savons, d'autre part, que M. Zola n'hésitait pas, pour se documenter, à faire des séjours plus ou moins longs dans les milieux où ses romans se passent, soit chez les mineurs (*Germinal*), soit chez les paysans (la *Terre*). Seulement, il avait d'avance tracé son esquisse, préparé ses cadres. Autre chose est cette observation, très consciencieuse peut-être, mais que l'auteur pratique en vue de tel ou tel roman déjà conçu, qu'il subordonne, fût-ce sans le vouloir, à un dessein préalable, autre chose l'observation du vrai naturaliste, observation toute désintéressee, et d'où procède, d'où naît spontanément son œuvre entière. La façon même dont M. Zola fixa d'abord le plan général des *Rougon-Macquart*, et, pour chaque volume, tel sujet particulier, telle action, tels personnages, dénote chez lui

un esprit systématique, un esprit logique et géométrique, qui est en contradiction flagrante avec le naturalisme.

Cet esprit se retrouve dans sa manière de composer. M. Zola peut bien, écrivant un article sur les Goncourt, se réjouir que notre roman moderne fasse prédominer la nature sur l'art, répudie tout arrangement spécieux et concerté, tout mécanisme, reproduise ce que la vie a de complexe, d'épars, d'incohérent : lui-même n'imite point leur exemple. Ses livres abondent en incidents et en personnages. Mais c'est justement dans les plus touffus que se marque le mieux son souci de l'unité et de la proportion. Rien n'y est oiseux, rien n'y est fortuit. L'artiste fait un choix sévère parmi les éléments que lui offre la nature. Il la corrige, il l'organise, il y introduit l'ordre, la liaison, la teneur.

Si, par là, l'auteur des *Rougon-Macquart* se rattache au classicisme, son romantisme intime l'oppose directement à la doctrine qu'il professe. Car M. Émile Zola fut de tout temps un romantique. Et lui-même ne l'ignore point. « J'ai parfois, dit-il, des colères contre le romantisme; je le hais pour la fausse éducation qu'il m'a donnée. J'en suis et j'en enrage. » Ce n'est pas seulement par son éducation qu'il est romantique, c'est encore par son tempérament. Il a le tempérament aussi peu naturaliste que possible. Le naturalisme ne consiste-t-il pas dans l'application à l'art des procédés de la science? Or, M. Zola se donne sans doute comme un savant, préoccupé avant tout d'exactitude documentaire; critique et théoricien, il

approprie au roman la méthode qu'expose Claude Bernard dans l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, en remplaçant le mot de médecin par celui d'artiste : mais, dès qu'il se met aux *Rougon-Macquart*, son romantisme incoercible prend le dessus. La faculté maîtresse de M. Zola est l'imagination, une imagination qui amplifie tout objet. Choses et êtres revêtent chez lui des formes anormales. Les naturalistes, il l'a déclaré bien des fois, se bornent, en décrivant, à noter pour ainsi dire l'état des lieux, à en dresser un inventaire exact et précis. Quelle différence entre ses descriptions et leurs statistiques purement objectives! Nul autre écrivain, même parmi les plus « idéalistes », n'a comme lui exagéré, grossi, déformé le réel. Rien ne ressemble moins à des notations que les tableaux de ce visionnaire. Et pareillement, les naturalistes peignent des individus, car la nature ne nous présente jamais deux exemplaires identiques de la même espèce. Or, les personnages que M. Zola met en scène sont, pour la plupart, non pas des individus, mais des figures typiques, résumant, chacune en soi, tous les groupes de ceux qui appartiennent à la même condition ou toute la famille de ceux qui ont le même tempérament. Quoi de moins « naturaliste » que cet invincible besoin d'idéalisation, s'agît-il d'idéaliser seulement le laid et le mal?

De plus en plus le romantique qu'il y eut toujours chez l'auteur des *Rougon-Macquart* a prévalu sur ce qu'il pouvait d'abord y avoir chez lui de naturaliste, je veux dire sur son matérialisme et son pessimisme

systématiques[1]. Même au point de vue de l'art. Ses dernières œuvres, *Lourdes*, *Rome* et *Paris*, *Fécondité*, récemment parue, et les trois autres volumes des *Quatre Évangiles*, — *Travail*, qui est en cours de publication, *Vérité*, *Justice*, dont nous connaissons le plan général, — sont de véritables poèmes, tantôt épiques, tantôt lyriques. Et si, dans les *Rougon-Macquart*, il mettait en scène des types, il conçoit ici ses personnages comme des symboles. Et enfin, non content de déformer la réalité, le voilà qui s'en détourne pour célébrer prophétiquement sa vision de l'idéal.

Aussi bien le matérialisme et le pessimisme de M. Zola ont depuis longtemps fait place à une tout autre conception de l'humanité. Les derniers volumes des *Rougon-Macquart* semblent déjà, sur ce point même, bien significatifs. Cette histoire, qui procède d'une névrose, ne devait être apparemment qu'une étude pathologique : elle se termine, avec le *Docteur Pascal*, par la glorification de la vie. M. Zola nous montre, dans un dernier tableau, le fils de Pascal et de Clotilde, auquel aboutit la race des Rougon, tétant sa mère, le bras levé tout droit en l'air comme un drapeau d'appel. Et quelle est donc la conclusion du livre, celle, par suite, des vingt volumes que font les *Rougon-Macquart*? Laissons sans crainte la nature accomplir son évolution; croyons à la vie et vivons avec confiance, avec courage, en exerçant le mieux possible les facultés de notre être.

1. Sur le matérialisme et le pessimisme de M. Zola, cf. le *Mouvement littéraire au XIX[e] siècle*, p. 346 et suiv.

« Il faut vivre, » — voilà toute la philosophie du docteur Pascal, toute la philosophie de M. Zola. On ne saurait être plus optimiste. Cet optimisme, M. Zola, dans ses œuvres suivantes, n'a cessé de s'en inspirer. La trilogie des *Trois villes* s'achève sur un hymne en l'honneur de l'humanité, et la tétralogie des *Quatre Évangiles* indiquerait assez, soit par son titre général, soit par le titre particulier de chaque volume, si même nous n'en savions pas davantage, quelle est la foi du poète dans les destinées humaines.

Et sans doute il ne s'est pas converti, comme tant d'autres, soit à je ne sais quel douceâtre christianisme, soit à ce catholicisme politique et disciplinaire qui, de l'aveu de ses fauteurs, n'est qu'un moyen de gouvernement. La philosophie de M. Zola reste toujours scientifique. Pour assurer aux hommes l'avenir de paix et d'amour que prophétisent les *Quatre Évangiles*, il ne fait état que de la science. Mais lui qui fut jadis le peintre de la bête humaine, il célèbre maintenant toutes les vertus par lesquelles notre race, travaillant à son progrès moral en même temps qu'à son progrès matériel, prépare le triomphe du bien sur le mal ; il montre dans la science une ouvrière de bonheur, de justice et de fraternité.

Nous voilà loin du naturalisme. Certes, le naturalisme n'a jamais prétendu copier la vie telle quelle. M. Zola lui-même, quand il en établissait la doctrine, a laissé leur place aux modifications que subit la réalité pour devenir œuvre d'art. Ce qu'il réclame après tout sous le nom impropre d'expérience, c'est le droit qu'a l'artiste d'ajouter son « moi » à la nature —

*homo additus naturæ* —, c'est, en un mot, la part du génie. Mais, s'il dit fort bien que l'artiste voit la nature à travers son tempérament, les tempéraments sont plus ou moins naturalistes. Or, le tempérament de M. Émile Zola ne l'est en rien. Non point seulement, comme nous le disions tout à l'heure, par la prédominance d'une imagination trop forte pour se soumettre à l'objet. Outre le poète, il y a chez l'auteur des *Trois villes* un moraliste, déjà très visible dans les romans qui le firent taxer d'immoralité; et il y a encore une sorte d'apôtre, que nous ont révélé ses derniers livres. Comment serait-il dès lors capable de cette objectivité qu'exige le naturalisme? Tous les faits dont le munissent ses enquêtes, il les accommode et les subordonne à sa philosophie sociale. Un roman naturaliste doit être impersonnel, documentaire, scientifique; et les romans que M. Zola écrit aujourd'hui sont des œuvres d'inspiration, des œuvres d'enthousiasme et de foi, les œuvres d'un hiérophante et d'un voyant. Le culte de la science, voilà tout ce qui lui reste de son ancien naturalisme. Et cette science même, il n'y assujettit plus sa méthode; au lieu de la pratiquer en naturaliste, M. Zola la chante en lyrique, célèbre en elle l'émancipatrice et la bienfaitrice du genre humain.

Il n'y a point de naturalisme absolu. Ce qui constitue la différence de la nature et de l'art, c'est justement la modification que l'art imprime à la nature. Aucun théoricien du naturalisme n'a jamais

prétendu que l'artiste fasse une sorte de décalque. Pascal disait : « Quelle vanité que la peinture! » Et il aurait eu bien raison, si la peinture, comme il l'ajoute, attirait l'admiration « par la ressemblance des choses dont nous n'admirons pas les originaux ». Mais Pascal ne tient ici aucun compte de la réfraction que subissent les choses dans le « moi » du peintre. Au reste, le plus naturaliste des écrivains est évidemment celui dont l'idiosyncrasie altère le moins la nature. Celui-là, par conséquent, dont la personnalité a le moins de force? En un certain sens, oui. Aussi ne s'agit-il de naturalisme que dans les arts d'imitation, et, quant à la littérature, dans le genre dramatique ou dans le genre romanesque, dont nous pouvons sans doute concevoir plusieurs formes, mais dont la forme caractéristique consiste à reproduire la réalité contemporaine. Qu'on ne dise pas cependant que, moins forte sera la personnalité du romancier ou du dramaturge, plus il sera naturaliste. D'abord, parce que le naturaliste, si la sorte d'imagination qui modifie ou invente lui serait nuisible, a besoin d'une autre sorte d'imagination, de cette imagination qui saisit vivement la nature et qui la rend avec relief. Ensuite, parce qu'il peut tout aussi bien user de sa force pour se dominer, se réprimer, ne rien trahir de soi, pour représenter autant que possible les objets eux-mêmes dans leur réalité propre, pour ne pas les altérer du moins suivant telle ou telle conformation particulière de son œil. Dire en effet que l'art est l'homme ajouté à la nature, cela ne suffit pas. De quel homme parle-t-on? De l'homme *humain* ou de

l'homme *individuel*? Cette formule peut convenir également au romantisme et au naturalisme. Elle convient au romantisme, s'il faut entendre l'homme individuel; au naturalisme, s'il faut entendre l'homme humain. Le naturaliste n'est pas celui qui voit autrement que les autres, mais celui qui voit avec plus de netteté, avec plus de précision, qui exprime plus fortement le réel.

De tous nos romanciers, un seul peut-être mérite pleinement le nom de naturaliste : c'est Guy de Maupassant. Quoique Maupassant ait, tout au début, subi quelque peu l'influence de M. Zola, son vrai maître fut Gustave Flaubert. Or, Flaubert est sans conteste un imitateur de la nature beaucoup plus fidèle que M. Zola. Il donna au jeune homme une éducation exclusivement naturaliste. Il ne lui enseigna guère qu'à bien regarder. « Va faire une promenade, lui disait-il souvent, et tu me diras en cent lignes ce que tu auras vu. » Bien regarder — selon l'auteur de *Madame Bovary* —, tout était là. « Ayant posé cette vérité qu'il n'y a pas de par le monde entier deux grains de sable absolument pareils, il me forçait, raconte Maupassant lui-même, à exprimer en quelques phrases une chose de manière à la particulariser nettement [1]. » Ainsi la discipline de Flaubert avait pour objet essentiel l'exactitude, et sa rhétorique tenait tout entière dans cet unique principe, que

1. Préface de *Pierre et Jean*.

le style est l'expression claire et juste de ce qu'on a vu.

Mais Gustave Flaubert n'était pourtant pas un vrai naturaliste. Excellent maître de naturalisme, il portait dans l'art, pour son propre compte, des préoccupations dont le naturalisme s'exempte. Même au point de vue de l' « écriture », ses rigueurs et ses scrupules faillirent le stériliser; il mettait à écrire une application jalouse, oppressive, maniaque, si bien que son style, admirable par la rectitude, la précision pittoresque, l'expressive harmonie, a quelque chose de raide, de contraint et de dur. Et puis, Flaubert ne put s'affranchir du romantisme. Romantique dans *Salammbô*, dans la *Tentation de saint Antoine*, où son imagination jouit de retracer des scènes brillantes et fastueuses, mais non moins romantique dans *Madame Bovary* et dans l'*Éducation sentimentale*, car, s'il y reproduit la banale médiocrité des mœurs et des figures contemporaines, son ironie, plus ou moins apparente, montre assez que, devant la peindre par système, il la hait et la méprise par instinct.

Chez Guy de Maupassant, nulle trace de romantisme. Entièrement naturaliste, il n'a fait pour ainsi dire que mirer la nature. Lui-même se peint sous le nom d'un de ses personnages, le romancier Lamarthe, « armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique [1] ».

Peut-être Maupassant est-il, par son art de com-

1. *Notre Cœur*.

poser, moins naturaliste que certains autres romanciers contemporains, que les Goncourt notamment, si ce que leurs livres ont de discontinu ou même d'incohérent nous donne mieux l'impression de la réalité, fertile en accidents et en caprices. Mais distinguons du moins entre ses romans et ses contes. L'unité de ses romans n'est jamais tellement étroite : il ne s'y impose pas la logique et la symétrie qui caractérisent ceux de Flaubert ou de M. Émile Zola; parfois même, il laisse au développement une aisance un peu lâche. Et si ses contes, d'autre part, sont en général mieux ordonnés, leur courte étendue, la simplicité de leur « fable », le petit nombre de leurs personnages, comportaient, à vrai dire, ou même commandaient cette cohésion et cette teneur. Du reste il y a, comme disent les naturalistes, des *tranches* de vie humaine; il y a tels « morceaux » qui, se séparant des choses contiguës, font corps à part, ont leur unité propre et distincte. Ce qu'on loue chez Maupassant comme art de composition pourrait bien n'être qu'un don inné de reconnaître ces morceaux, auxquels la nature a fixé un cadre précis. Et, de la sorte, il ferait, là encore, œuvre de naturaliste.

Toutes les conditions du naturalisme, Maupassant les remplit mieux que nul autre de ses contemporains. Aucune théorie, aucun système, aucune sollicitation, ne déforment en son « moi » les images de la réalité.

Point de philosophie. Ou, pour mieux dire, sa philosophie, purement naturelle, ne se préoccupe pas de ce qui dépasse le monde sensible. A quoi bon penser?

La pensée de l'homme « tourne comme une mouche dans une bouteille »; ne constatant que des phénomènes, peut-être illusoires, et dont, tout au moins, la raison d'être nous échappe, il nous est impossible de rien savoir, de rien expliquer. Aussi bien, ce nihilisme intellectuel n'inquiète point Maupassant, qui s'en arrange le mieux du monde. Si son œuvre, étalant à nos yeux la bestialité primitive de l'homme, peut faire sur nous une impression de tristesse, nulle tristesse n'est en lui. Il opposerait plutôt l'instinct sûr et ferme à la raison incertaine et chancelante. Il montrerait notre bestialité même comme étant le fond de notre être, un fond solide qui peut seul nous maintenir contre les caprices de l'imagination et les erreurs de l'entendement.

Aucun souci de moralité. Ni de moralité sociale : comme son maître Flaubert, Maupassant reste complètement indifférent à tout ce qui intéresse la civilisation, le progrès humain, aux efforts de notre race vers le bonheur, vers la justice, vers la fraternité; et, pour dire même qu'il s'en moque, on ose à peine employer de tels mots quand on parle d'un conteur qui a pour héros favoris maître Chicot ou Morin[1]. Ni de moralité individuelle : non seulement il ne juge pas ses personnages, mais il semble ne faire aucune différence entre le bien et le mal. Il considère évidemment la morale comme inventée par des esprits chagrins qu'avait dépravés une civilisation corruptrice. A la morale il oppose la nature. Il dirait

1. « Ce cochon de Morin. »

volontiers avec Diderot : « Voulez-vous savoir l'histoire abrégée de presque toute notre misère? Il existait un homme naturel; on a introduit au-dedans de cet homme un homme artificiel, et il s'est élevé dans la caverne une guerre civile qui dure la vie entière. » Les personnages qu'il représente de préférence sont des créatures simples et vigoureuses, dont l'activité se borne à l'exercice de leurs organes et à l'assouvissement de leurs appétits. Tout ce qui gêne l'homme de la nature lui paraît une contrainte insupportable; tout ce qui peut nous troubler dans la satisfaction tranquille de nos sens, il n'y voit que scrupules maladifs et mystiques chimères. L'amour, tel qu'il le représente, c'est l'instinct du sexe. Lui-même, après avoir tâté, sur le tard, des mondaines, revint bien vite aux bonnes filles, qui ne font point de simagrées. Rien de pervers en ses peintures amoureuses. Il peint l'amour comme il le sent, dépourvu de toute exaltation factice, réduit à un besoin naturel.

Si Gustave Flaubert ne s'embarrassait point de philosophie, de politique ou de morale, c'était par préoccupation exclusive de l'art. Mais l'art semble laisser Maupassant insensible. Nous savons du moins qu'il ne consentait jamais à parler de littérature, qu'il refusait tout entretien sur ses livres ou sur ceux des autres, qu'il restait obstinément en dehors des discussions esthétiques. Une seule fois, dans la préface de *Pierre et Jean*, il s'avisa d'écrire une sorte de manifeste. Nous y voyons d'abord en quel mépris il tenait la critique; et nous y voyons aussi que sa doctrine littéraire consiste à proscrire toute

espèce de théorie. Maupassant prétendait n'écrire que pour vivre. En tout cas il n'écrivait point, comme Flaubert, pour réaliser tel ou tel idéal de perfection. Le vrai naturalisme n'est d'aucune école. Pas même de l'école naturaliste, car toute école suppose quelque système, quelque parti pris, quelque point de vue plus ou moins spécial. Et si l'école naturaliste ne supposait qu'une application particulière à reproduire les choses et les êtres, cette application, qui sollicite l'écrivain, ne lui permet pas de les reproduire tels quels. Le vrai naturalisme demande une entière liberté d'esprit que ne saurait comporter le naturalisme scolastique, une sorte de candeur et presque d'inconscience. C'est justement par là que Guy de Maupassant mérite entre tous ses contemporains le nom de naturaliste.

Comme les autres naturalistes, Maupassant peint toujours ce qu'il a vu. D'abord, la Normandie natale; ensuite, Paris et le monde des employés de ministère, celui de la littérature et des journaux, celui de la galanterie; puis, à la fin, le grand monde; par intervalles, ce qu'il put observer dans quelques villégiatures, dans ses voyages en Algérie ou en Italie. Son œuvre n'a pas d'autre matière. Il n'invente presque rien, il ne fait que traduire. Nous savons comment s'appelait de son vrai nom tel des personnages qu'il nous présente, en quel lieu s'est passée telle histoire qu'il nous raconte. Et, s'il peint d'après nature, Maupassant ne diffère pas, sur ce point, des Goncourt, d'Alphonse Daudet, de M. Zola lui-même, encore tout entier à ses *Rougon-Macquart*. Mais ce qui

l'en distingue, et de M. Zola particulièrement, c'est que son observation est libre. Il n'a, en observant, aucun propos défini. Il ne veut pas remplir tels cadres fixés d'avance, confirmer par des documents une théorie préconçue. Il laisse ses sens « cueillir » les images de la vie; et, en écrivant, il la rendra, dans le sens propre du mot, sans la moindre altération. D'autres ont vu ce qu'ils peignent. Seulement leur vision est celle d'observateurs professionnels, qui sont à l'affût, qui ont déjà leur « idée », peut-être leur plan, et qui, par cela même, agissent plus ou moins sur la réalité au lieu d'en subir l'impression. Passif et neutre, Guy de Maupassant *représente* les choses vues avec une parfaite exactitude.

Si ses livres nous font tour à tour connaître les différents milieux qu'il a traversés, nous n'y trouvons aucun renseignement sur ses goûts, sur ses passions, sur la vie intime de son âme. Maupassant est absolument impersonnel. Ne le comparons ni avec les Goncourt et Alphonse Daudet, auxquels leur nervosité native ne permet pas de l'être, ni avec M. Zola, dont le lyrisme, nous l'avons vu, se donna de plus en plus carrière. Mais Gustave Flaubert lui-même? Flaubert reste impersonnel parce qu'il s'observe, se surveille, pour ne rien livrer de son « moi »; nous savons cependant qu'il était naturellement sensible, et, si nous ne le savions pas, nous le devinerions sans doute à certain air de contrainte que lui donne quelquefois une si farouche coercition. Et tout justement, la différence entre l'impersonnalité de Maupassant et celle de Flaubert, c'est que son impersonnalité ne

coûte rien à Maupassant. Aussi bien Flaubert ne réussit pas toujours dans cet effort pour se contenir. Quoiqu'il ne paraisse jamais en scène et ne parle jamais de soi, nous l'entrevoyons pourtant derrière ses personnages. Nous sentons qu'il en plaint quelques-uns, qu'il méprise la plupart. Il se domine assez pour réprimer sa colère contre la bassesse des « bourgeois ». Mais, si ce n'est pas de la colère qu'il nous laisse voir, son ironie le découvre encore. Quant à Guy de Maupassant, nul autre sentiment chez lui que le plaisir de retracer les êtres qui passent dans le champ de sa vision. Il les retrace, exempt d'amour et de haine, avec une fidélité tout objective, sans que leurs peines ou leurs joies l'émeuvent, sans qu'aucune platitude l'écœure, sans qu'aucune vilenie l'indigne. Très impressionnable sans doute, il l'est à la façon d'une plaque photographique. On l'a taxé de pessimisme et de misanthropie. Point du tout; il peint l'humanité moyenne telle qu'elle est. Ce qu'on appelle sa misanthropie et son pessimisme ne consiste que dans son indifférence, dans son « inhumanité ».

Le style de Maupassant est la perfection même. Mais cette perfection n'a rien que de naturel et d'aisé. En lisant Gustave Flaubert, nous admirons son art. Maupassant ne nous fait jamais songer à lui-même : il nous montre si bien les choses que, croyant les avoir sous les yeux, nous oublions l'auteur. Avoir un style à soi, c'est une façon de trahir sa personne; et c'en est une encore que de « bien écrire ». Non seulement Maupassant n'accuse pas son « moi » par des tours de sensibilité ou d'imagination qui lui soient

propres, mais encore il n'écrit pas *bien*. Aucune trace chez lui de ce qu'on appelle l'écriture artiste. Il répudie également les contorsions des Goncourt et la symétrie spécieuse de Flaubert. Il n'a pas plus de rhétorique que d'esthétique. Tout son art se borne à reproduire la nature. Ni curiosité, ni virtuosité. Rien de rare, rien d'exquis, — rien de « particulier ». Ses qualités sont celles que les rhéteurs nomment qualités générales du style : précision, justesse, clarté, en un mot convenance parfaite de l'expression avec ce qu'elle exprime. Maupassant nous met sous les yeux l'objet même. Ne disons pas seulement qu'il est net ; il est transparent.

Quelques années avant sa mort, une maladie lui troubla d'abord la raison, et, bientôt, la lui fit perdre. Nous venons de peindre un homme sain et robuste. Pour être naturaliste, il faut avoir tous les organes en bon état. Dès que Maupassant sentit les atteintes du mal qui devait l'emporter, son naturalisme s'altéra. Et l'on connut alors un Maupassant qui n'est plus le même, celui des derniers romans, un Maupassant triste, tendre, accessible aux inquiétudes de la pensée, voire aux préoccupations morales. Mais, quoique ses romans aient par eux-mêmes beaucoup de valeur, c'est par ses contes qu'il restera. Or, leur originalité consiste surtout dans l'exactitude avec laquelle ils imitent la nature. Tel apparaît le trait essentiel de Maupassant. Et même, sa vision des formes est si exacte qu'elle supplée à la faculté d'analyse psychologique. La vie intime se manifeste par des signes extérieurs; ces signes — les gestes, les jeux de

physionomie, les paroles —, il excelle à les rendre. Certes Maupassant n'est point ce qu'on nomme un psychologue. Mais, si nous admettons avec lui que « l'appareil physique contient toute la nature morale », il ne nous reste plus que d'admirer son extraordinaire aptitude à exprimer le dedans par le dehors.

Ferdinand Fabre a raconté lui-même sa jeunesse depuis l'enfance jusqu'au sortir du grand séminaire [1], et elle est d'autant plus intéressante pour nous que presque tous ses livres s'y rapportent. Quant aux longues années de son noviciat littéraire, nous ne les connaissons pas encore [2]. Cependant il semble en raconter quelque chose, sous forme indirecte, dans un ou deux romans. Nous savons du moins qu'il consacra tout ce temps à l'étude, à la méditation, qu'il acquit la conscience de son originalité par un recueillement laborieux et sévère. Ferdinand Fabre se forma lui-même. Jamais il ne prit part aux rivalités ni aux polémiques et aux querelles de l'époque, jamais il ne voulut subir la discipline d'aucune école. Et voilà pourquoi nulle autre appellation ne lui convient mieux que celle de naturaliste, si, écartant du mot tout sens scolastique, nous pouvons en qualifier l'observateur sincère et fidèle qui reproduit consciencieusement la réalité.

Cet observateur, Fabre le fut. Sainte-Beuve, qui

1. Dans *Ma vocation.*
2. Publiera-t-on les notes qu'il a laissées? Pas besoin d'y faire « un bout de toilette ».

le signala aussitôt après son premier roman, l'appelle « un bon élève de Balzac ». Même quand Fabre n'a écrit encore que les *Courbezon*, le mot manque de justesse, car son seul maître fut la nature. Mais c'est bien avec Balzac que l'auteur des *Courbezon* a surtout de l'affinité. Beaucoup moins divers sans doute et beaucoup moins fécond, il n'est guère moins puissant, et n'est pas moins vrai. Comme son instinct et le tour de son esprit le portaient à exprimer la réalité directement observée, il se donna une éducation en rapport avec ce penchant naturel ; il suivit, par exemple, des cours de médecine et fréquenta une clinique, étudiant ainsi les méthodes les plus rigoureuses, pour appliquer aux passions humaines ce que lui-même appelle le diagnostic infaillible de la physiologie. Or, faire son apprentissage littéraire en s'imposant tout d'abord une forte discipline scientifique, n'est-ce pas là quelque chose de bien naturaliste?

Les romans de Ferdinand Fabre ont pour cadre le pays cévenol, pour personnages des prêtres et des campagnards. Ce pays, il y est né, il y passa son enfance. Que de fois il a vagabondé dans les garrigues, gravi les sentiers où des cailloux roulent sous les pas, grimpé de rocher en rocher, bu aux claires eaux des torrents! Ces personnages, au milieu desquels il grandit, les moindres détails de leur existence lui sont connus. Neveu de curé, d'un curé de campagne, les figures ecclésiastiques et les figures paysannes se mêlent intimement à tous ses souvenirs ou même en forment l'unique matière. Il servait la

messe, décorait l'autel, aidait son oncle dans la fabrication des hosties, et, les jours de congé, allait avec les pâtres chasser la perdrix ou la grive. En se promettant, quelque douze ou quinze ans après, de faire des romans, Ferdinand Fabre ne songeait qu'à retracer les scènes et les tableaux familiers dont la mémoire lui resta toujours si chère, avec le seul souci d'être vrai, de dire le plus simplement possible ce qu'il avait vu.

Parce qu'il dévoile certains vices, certaines faiblesses des prêtres, on l'a accusé de nourrir une secrète malveillance contre le clergé. Rien n'est plus injuste. S'il quitta le grand séminaire faute de vocation, il n'en conserva pas moins une respectueuse sympathie pour l'Église. Du reste, nous trouvons dans ses livres maints prêtres admirables par leurs talents et par leurs vertus; nous y trouvons surtout l'oncle Fulcran et le bon abbé Célestin, avec leur simplesse d'âme, leur mansuétude, leur gravité sereine et patriarcale, leur éloquence à la fois débonnaire et solennelle. A vrai dire, il nous en montre que l'ordination n'a pas garantis contre toutes les défaillances et les misères humaines. Chez beaucoup, c'est la pusillanimité, la bassesse d'âme, la médisance, l'envie; chez quelques-uns, tels que Tigrane, l'ambition, chez quelques autres, tels que Lucifer, l'orgueil. « Toutes réserves faites pour le caractère sacerdotal », lui-même le dit, il s'empara de l'homme qui est dans le prêtre, « et le soumit sans faiblesse comme sans animosité au procédé d'analyse commun ». Et cela suffit pour expliquer les criaille-

ries de certains dévots. Mais, si le romancier peut représenter des ecclésiastiques aussi bien que des magistrats ou des médecins, comment lui refuserait-on le droit de les représenter tels qu'ils sont? Aucun écrivain jusque-là n'avait exprimé les mœurs et les figures cléricales avec autant d'exactitude que Ferdinand Fabre [1], n'avait peint comme lui les prêtres dans l'exercice même de leur profession et dans leur milieu coutumier.

Même fidélité pour sa peinture des villageois. Nous avions eu, avant Fabre, ceux de George Sand; et ils sont très vrais sans doute, eux aussi, mais d'une vérité idéalisée, car, outre le tour de son génie intime, qui la porte à embellir tout ce qu'elle décrit, George Sand, en faisant des églogues, veut opposer aux vices de la société l'innocence rustique. Après Fabre, par une réaction inévitable contre l'idéalisme romantique, nous eûmes le paysan des romanciers proprement naturalistes, une sorte de « gorille lubrique et féroce ». L'auteur du *Chevrier* et de *Mon oncle Célestin* se tient à égale distance de ces deux excès. Peintre de la vie champêtre, il ne soutient aucune thèse et n'a d'autre préoccupation que d'en être un peintre fidèle. Nous voyons chez lui des paysans abominables; mais les pires ne sont pas continûment des brutes, même Pancol [2], dont la figure est éclairée par un rayon de véritable amour. Et nous y en voyons aussi qui ont l'âme noble et élevée; mais il

1. Sauf Balzac, dans le *Curé de Tours*.
2. Dans les *Courbezon*.

laisse aux meilleurs l'âpreté des natures primitives, à Éran lui-même[1], dont la délicate tendresse garde quelque chose de fruste et de rude. Fabre allait une fois, dans la Séveraguette des *Courbezon*, nous représenter une créature tout angélique, lorsque, se rappelant à temps que « la terre ne produit pas d'être absolument parfait », il montre le cœur de la jeune fille « ému d'un battement impur ».

Naturaliste encore par la manière dont il compose, Fabre ne veut pas une unité trop stricte, une action trop rapide et trop logique. Presque tous ses romans sont copieux, touffus, ont l'allure lente. Ils ne racontent point telle ou telle crise, brève et sèche, ils reproduisent la vie elle-même dans sa suite; et les scènes tragiques y ont aussi leur place, mais la matière en est presque partout faite des choses quotidiennes. Ils abondent en minutieux détails sur les personnages et sur les milieux. Les milieux, presbytère ou ferme, sont associés pour ainsi dire à l'existence des personnages. Et ceux-ci ne s'imposent pas tout d'abord par une définition générale et abstraite de leur caractère, ils ne se « détachent » point sous forme de portraits; on nous les fait connaître peu à peu en décrivant tout le long du livre les moindres circonstances de leur vie, et nous croyons vivre avec eux.

Si Ferdinand Fabre n'est pas naturaliste dans le sens le plus étroit du mot, c'est, d'abord, que les objets dont ses livres retracent l'image, il les voit

1. Dans le *Chevrier*.

de loin, à travers les souvenirs de sa jeunesse; et cela sans doute en altère plus ou moins la réalité. C'est ensuite que, naturellement sensible, il ne se croit pas tenu d'affecter l'indifférence. Parfois, il déclare en son propre nom ce qu'il pense de ses héros; il nous dira, par exemple, que Pancol le fait « frémir d'horreur ». Ces interventions personnelles sont du reste assez rares; mais nous sentons partout sa sympathie ou son antipathie. Il ne juge point qu'un romancier doive rester férocement impassible. Et la candeur de Fabre peut bien, çà et là, se marquer par quelque gaucherie dont nous sourions; elle contribue le plus souvent à l'impression de la vérité.

Outre le peintre, admirable soit pour la précision significative de ses paysages, soit pour la vie si naturelle et en même temps si caractéristique de ses figures, il y a encore chez lui un poète. Nous trouvons le poète uni au peintre dans les tableaux que Fabre nous rend des Cévennes natales. Ce n'est pas là seulement une représentation fidèle et pittoresque. Les paysages de Fabre ont une âme, parce que l'âme de Fabre leur communique sa gravité pieuse, sa tendresse, sa ferveur. « La nature, dit-il, s'empare de moi dès que je me trouve avec elle. » Il exprime avec une émotion pénétrante la beauté des choses, tantôt leur charme délicat, tantôt leur magnificence ou leur sauvage grandeur. Ses paysages ont parfois une grâce d'églogue, et parfois on y sent passer comme un souffle d'épopée.

A la poésie de la nature, joignons celle de l'amour. Dans presque tous ses romans champêtres, Fabre

s'en inspire. Les romanciers de l'école naturaliste peignent chez leurs campagnards un amour qui, s'il peut être ardent et fougueux, si même sa violence peut devenir criminelle, se réduit pourtant à l'instinct bestial. Ferdinand Fabre, lui, peint chez les siens l'amour frais et pur d'âmes simples, ou bien l'amour profond, tenace, mortel, que la solitude et l'absence de diversion rendent maître de tout l'esprit, de tout le cœur. Et je ne sais rien de plus aimable qu'une idylle comme *Xavière*; mais, sans prêter à des personnages rustiques aucun trait qui ne soit en rapport avec leur état, le *Chevrier* nous montre ce que la passion a de plus intense et de plus fort.

La renommée de Ferdinand Fabre n'égala pas son mérite. On peut l'expliquer par sa vie modeste, silencieuse, isolée, par son peu de goût pour l'intrigue ou même pour la publicité bruyante. On peut l'expliquer encore par le caractère spécial et local de ses sujets. Cependant, s'il se cantonna dans un coin des Cévennes et représenta presque toujours des ecclésiastiques et des campagnards, ses livres renferment plus de véritable humanité que ceux de tels romanciers mondains qui raffinent à plaisir sur des cas ambigus de psychologie. Et, d'autre part, ses milieux et ses personnages sont assez divers pour qu'il puisse nous montrer toutes les qualités d'un talent qui unit la tendresse et la force, la naïveté et la profondeur, le sens du réel et la poésie.

Quel sort auront nos romans? On doit s'attendre à beaucoup de mécomptes. Mais, parmi les livres de Ferdinand Fabre, plusieurs sans doute ne périront

pas. C'est, sans préjudice de quelques autres, *Mon oncle Célestin*, où il trace un si exquis portrait du bon vieux curé de campagne; *Lucifer*, œuvre robuste et concise, dans laquelle il représente avec un puissant relief le type du prêtre orgueilleux; le *Chevrier*, qui vaut les plus beaux romans rustiques de George Sand, qui n'en a pas l'abondance et la riche suavité, mais dont la saveur est plus forte. Nul doute que le temps ne rende justice à Ferdinand Fabre, ne lui assigne son véritable rang parmi nos romanciers contemporains. Or, si quelques-uns lui sont supérieurs comme artistes, aucun, dans la dernière partie du siècle, ne l'a surpassé pour l'originalité, pour la vigueur, et surtout pour le naturel.

Guy de Maupassant et Ferdinand Fabre, qui sont naturalistes d'instinct, n'appartiennent pas à l'école naturaliste. Il faut distinguer du naturalisme d'école celui qui, sans parti pris et sans système, se met en face des choses pour les rendre sincèrement. Et le naturalisme que nul système, nul parti pris ne restreignent ou ne faussent, reste sans doute à l'abri d'une réaction; mais l'autre espèce de naturalisme, naturalisme sectaire, qui n'était lui-même qu'une réaction systématique, et qui, sous prétexte de faire vrai, commença par mutiler la nature et la vie, par en retrancher tout élément de beauté, de vertu, de grandeur, devait nécessairement périr par sa propre victoire, car sa victoire même manifestait avec éclat ce

qu'il avait d'exclusif et de factice. Le temps vint, il y a une quinzaine d'années, où les nouvelles générations lui étaient hostiles, où presque tous nos jeunes écrivains cherchaient ailleurs leur voie. Le naturalisme, comme on aimait à dire, fit banqueroute. Son théoricien attitré et son représentant le plus illustre tournait lui-même vers cet idéalisme symbolique qu'attestent déjà les derniers volumes des *Rougon-Macquart*. « Il n'est pas douteux, écrit M. Zola en 1888, qu'avec une nouvelle philosophie n'éclose une nouvelle littérature, et que le naturalisme ne prenne rang parmi les vieilles lunes [1]. » Et, trois ou quatre ans plus tard : « L'avenir appartiendra à celui ou à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne, qui, se dégageant des théories trop rigoureuses, consentiront à une acceptation plus attendrie de la vie... Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité... D'ailleurs, si j'ai le temps, je le ferai, moi, ce qu'ils (les jeunes) veulent [2]. »

Sur la scène, le naturalisme avait trouvé devant lui des conventions et des préjugés très difficiles à vaincre. Aussi bataillait-il encore pour y appliquer sa formule; et l'évolution dramatique se poursuivait toujours dans le même sens [3]. Mais partout ailleurs les nouveaux venus marquaient leur antagonisme. Ils avaient du reste avec eux la critique, représentée par M. Ferdinand Brunetière, par M. Jules Lemaître,

1. *Figaro*, 22 mars 1888.
2. *Enquête sur l'Évolution littéraire*, par J. Huret, p. 173.
3. Cf. chap. II.

par M. Anatole France. Dès le début, M. Brunetière mène campagne contre M. Zola, auquel il refuse le nom d'écrivain et de romancier. M. Jules Lemaître reconnaît chez l'auteur des *Rougon-Macquart* un génie vigoureux; mais ses louanges s'appliquent surtout à la puissance avec laquelle M. Zola déforme la nature. Quant à M. Anatole France, il témoigne au naturalisme une répugnance instinctive. Selon lui, l'art naturaliste n'est pas plus vrai que l'art idéaliste. Or, si les images que l'un et l'autre nous offrent des choses sont également fausses, il préfère pour son propre compte celles dont se réjouissent nos yeux; à l'art qui nous rend la vie haïssable, il préfère l'art qui nous la fait aimer.

C'est dans la poésie que la réaction se manifesta tout d'abord avec le plus de force. S'il y avait bien des affinités entre l'école parnassienne et le naturalisme, voici maintenant une école qui, s'insurgeant contre le Parnasse, inaugure un art poétique directement contraire à celui des naturalistes. La poésie nouvelle ne « note » pas les choses extérieures, mais en évoque l'âme latente. Elle n'analyse pas, elle symbolise [1].

Mais cette réaction paraît d'autant plus significative dans le roman, qu'il a pour objet essentiel de reproduire la réalité ambiante. C'est là que le naturalisme avait triomphé; c'est là que sa chute eut surtout du retentissement.

Beaucoup de jeunes romanciers que leurs livres

1. Cf. le chap. III.

antérieurs classaient parmi les naturalistes, se séparent maintenant de M. Zola ou même se retournent contre lui; tels, par exemple, M. Huysmans, M. Rod, M. Rosny, M. Paul Margueritte. Certains, M. Anatole France, M. Loti, M. Bourget, qui s'étaient toujours tenus à l'écart ou montrés hostiles, prennent dans la littérature une place de plus en plus grande. D'autres enfin, les derniers venus, débutent à un moment où l'école menace déjà ruine; rien d'étonnant si leurs œuvres marquent une conception toute différente de l'art.

M. J.-K. Huysmans commença par publier *Sac au dos*, dans le volume des *Soirées de Médan*, puis les *Sœurs Vatard*, *Marthe*, *En ménage*, *A vau-l'eau*, romans aussi « naturalistes » que possible, où il nous peint avec complaisance tout ce que la vie humaine peut offrir de plus bas et de plus répugnant. Le héros de *Sac au dos* a pour titre à notre intérêt certain besoin physique qui le tourmente, et celui d'*A vau-l'eau* est un petit employé de ministère en quête de quelque gargote où les biftecks ne fassent pas sa digestion trop pénible; dans *En ménage*, André, ayant renvoyé sa femme, qui le trompe — c'est le début du roman —, se remet avec elle — c'en est la conclusion et comme qui dirait la moralité — après avoir constaté par des expériences multiples — c'en est la matière même — qu'un romancier, s'il ne tire pas à vingt ou trente mille, se procure malaisément, en fait d'amour, le strict nécessaire, et que le mariage est, au bout du compte, une institution commode, économique, utile à la santé. De là, M. Huysmans passe sans tran-

sition au « décadentisme » d'*A rebours*, puis au mysticisme d'*En route*. Il est vrai que, dans ses premiers romans, se trahissait déjà un arrière-goût d'amertume, et parfois une exaspération maladive contre la platitude de la vie. Mais le courant du naturalisme avait alors assez de force pour entraîner ceux-là mêmes dont le tempérament et le tour d'esprit étaient le moins naturalistes. Dès qu'il s'affaiblit, on les voit alors suivre leurs inclinations propres. M. Huysmans en particulier devient, sous le nom de Des Esseintes, un outrancier de la décadence, et, sous celui de Durtal, un occultiste[1].

En 1879, M. Édouard Rod publiait une brochure, *A propos de l'Assommoir*, panégyrique enthousiaste de M. Zola. Cinq ou six romans la suivirent, écrits selon la formule naturaliste, et dont il suffit de faire en passant mention. A un certain moment, l'auteur de *Palmyre Veulard* se dégage d'une école qui lui répugne également par son esthétique et sa philosophie. Il a raconté lui-même[2] quelles influences déterminèrent son évolution. Ces influences, du reste, ne firent que le rappeler à soi en lui découvrant ses instincts et ses aspirations propres. Il rompit brusquement avec la discipline naturaliste, et en prit tout d'abord le contrepied, opposant à l'étude des tempéraments celle de l'âme, et à la méthode physiologique l' « intuitivisme »[3].

Un peu plus tard, en 1887, cinq jeunes écrivains,

1. Sur M. Huysmans, cf. p. 67.
2. Préface des *Trois cœurs*.
3. Sur M. Rod, cf. p. 70.

qui avaient jusqu'alors fait profession de naturalisme, lancent une sorte de manifeste dans lequel ils répudient bruyamment M. Zola. Parmi ces cinq écrivains, deux, M. J.-H. Rosny et M. Paul Margueritte, devaient bientôt se mettre à la tête de leur génération.

Le premier roman de M. Rosny, *Nell Horn*, est tout à fait naturaliste. Il l'est par la transcription méticuleuse des moindres détails. Il l'est encore par ce que maintes scènes y ont, les unes de brutal, les autres de cynique. Aussi s'étonne-t-on que M. Rosny ait pu reprocher à l'auteur de la *Terre* son cynisme et sa brutalité. Pourtant c'est lui, paraît-il, qui rédigea la protestation des Cinq. Et, deux ou trois ans plus tard, s'attaquant, dans le *Termite*, non plus à l'immoralité des naturalistes, mais à leur esthétique mesquine, il nous donne pour « livre-type » de l'école un roman où son héros, Noël Servaise, consigne avec une application farouche des « notes de réalité » insignifiantes, comme si l'art consistait en je ne sais quel travail d'inventaire[1].

M. Paul Margueritte débuta par *Tous quatre*. Dans ce livre, il pratique avec un louable zèle les procédés naturalistes. La description y est encore plus minutieuse que dans *Nell Horn*, et s'applique souvent à des choses encore plus vaines. Aucun objet, si négligeable soit-il, ne passe sous les yeux de l'auteur sans être enregistré. C'est une véritable manie de statistique puérile. Tout au commencement, M. Margueritte

1. Sur M. Rosny, cf. p. 77.

emploie deux pages pour embarquer son héros sur l'omnibus Madeleine-Bastille. Et sans doute il continuera toujours à juxtaposer de petits traits rapides et distincts, qui se succèdent sans liaison; mais il choisira mieux et ne se croira pas obligé de ne rien omettre. Dans *Tous quatre*, d'autre part, nous trouvons maints épisodes qui valent bien ce que les romanciers naturalistes avaient jamais fait de plus licencieux. Non point que M. Paul Margueritte peigne par goût des vilenies, des choses ordurières ou obscènes; il penserait trahir la réalité, s'il n'en exprimait pas jusqu'aux scènes dégoûtantes. Aussitôt que se dégagera son originalité propre, il écrira *Jours d'épreuve*[1], qui non seulement n'a plus rien de naturaliste, dans le sens scolastique du mot, mais s'oppose même au naturalisme d'école par une inspiration de sympathie humaine et de foi vaillante en la vie. Dès lors M. Margueritte devient lui-même. Il rompt décidément avec ses anciens maîtres, et, dans *Pascal Géfosse*[2], fait dire à son héros que « le naturalisme est une forme de décadence vulgaire et basse »[3].

Voici maintenant quelques romanciers qui n'avaient jamais été naturalistes. M. Anatole France s'annonça tout d'abord comme un poète très délicat, épris de formes pures et de gracieuses images. Conteur, il détourne les yeux du banal spectacle qu'offrent les réalités de la vie ordinaire. Ou bien il invente des personnages bizarres et des aventures étranges, ou

1. Publié en 1889, écrit en 1886.
2. 1887.
3. Sur M. Paul Margueritte, cf. p. 74.

bien il cherche des figures dans les vieilles légendes, ou encore il se contente de feuilleter son âme, tantôt rappelant les souvenirs des jeunes années, comme dans le *Livre de mon ami*, tantôt, comme dans le *Crime de Sylvestre Bonnard*, prêtant d'avance à ses vieux jours une sagesse grave et souriante qui s'épanche complaisamment en savoureux propos. Pour M. Anatole France, les aimables mensonges de l'imagination eurent toujours plus d'attrait que la sèche exactitude des « documents ». La vérité qui se constate ne vaut pas, selon lui, la beauté qui se rêve. Disons mieux, il tient la beauté plus vraie que la vérité même, si, comme le déclare Platon, elle est la vérité dans sa splendeur. Lorsque l'auteur de *Thaïs* empruntera ses sujets et ses personnages à la vie moderne, il fera des romans très peu naturalistes : le *Lys rouge* est une œuvre de poète et de virtuose, et, dans l'*Histoire contemporaine*, les choses les plus familières ou même les plus triviales ont je ne sais quel tour d'élégance, si bien que l'artiste subtil, le studieux amateur des Attiques et des Alexandrins se révèle jusque dans la description d'une boucherie ou d'une cuisine[1].

Le naturalisme n'exerça non plus aucune influence sur M. Pierre Loti. On peut même dire que les traits essentiels de son caractère y sont directement contraires. Deux surtout : d'abord, le goût de l'exotisme; ensuite, une irrépressible subjectivité. Et, par ces deux traits, il se rattache aux romantiques,

1. Sur M. Anatole France, Cf. p. 60.

il rappelle, soit Chateaubriand, avec moins d'ampleur, moins de plénitude, avec quelque chose de plus inquiet, soit Alfred de Musset, avec moins d'éloquence, moins de pathétique, avec une nervosité plus aiguë. Tandis que les naturalistes peignent la réalité quotidienne et vulgaire, M. Loti nous transporte dans des pays lointains, à mille lieues, comme on dit, de la scène sur laquelle évolue la famille des Rougon-Macquart. Et ces pays d'ailleurs, il ne les décrit pas en naturaliste, du dehors, pour ainsi parler, et sans autre objet que de noter les couleurs et les contours ou de représenter les « milieux », mais il y retrouve le reflet de son âme. Entièrement livré aux impressions d'un « moi » toujours vibrant et frémissant, il est incapable de cette objectivité que réclame le naturalisme, et l'univers, parcouru d'un bout à l'autre, ne lui rendit jamais que sa propre image [1].

M. Paul Bourget enfin opposa dès le début une nouvelle école à l'école naturaliste. Après avoir inauguré tout d'abord certaine critique littéraire qui, dans sa méthode comme dans son objet, relève de la psychologie [2], il répudia, comme romancier, « l'homme physiologique » du naturalisme, pour lui substituer un homme psychologique, réduit au mécanisme du cerveau. Peu curieux des figures qu'avaient peintes de préférence M. Zola et ses disciples, il choisit les siennes parmi ce qu'on appelle le monde et restaura le genre d'Octave Feuillet, tant

1. Sur M. Loti, cf. p. 55.
2. *Essais de psychologie contemporaine.*

vilipendé par les naturalistes, avec moins de grâce et moins d'aisance, mais avec plus de vigueur [1].

Quant aux tout nouveaux venus, postérieurs de quelques années, ils entrent dans la vie littéraire au moment où le naturalisme décline. Voici, par exemple, M. Marcel Prévost qui, dès son second roman [2], déclare, en une retentissante préface, que le public est lassé d'une formule désormais stérile et que l'avenir appartient au roman romanesque [3]. De quels autres parlerons-nous? Aucun d'eux n'a rien de commun avec l'école naturaliste. M. Paul Hervieu, après avoir commencé par l'étude de cas exceptionnels, deviendra l'historiographe de la vie mondaine [4]. M. Alfred Capus sera un moraliste et un ironiste [5]. M. Maurice Barrès, s'abstrayant autant que possible de la réalité ambiante, analysera son « moi » insidieux et retors [6]. Enfin, M. Édouard Estaunié restera jalousement hors de toute école, et, naturaliste en un certain sens, ne le sera que par sa forte sincérité [7].

Le naturalisme n'avait déjà plus aucune influence, aucune vertu. On put d'abord se faire illusion; mais l'heure vint où nul doute n'était possible. Depuis

1. Sur M. Bourget, cf. p. 45.
2. *Chonchette*, 1888.
3. Sur M. Prévost, cf. p. 83.
4. Sur M. Hervieu, cf. p. 85.
5. Sur M. Capus, cf. p. 91.
6. Sur M. Barrès, cf. p. 87.
7. Sur M. Estaunié, cf. p. 91.

longtemps battu en brèche, le naturalisme ne se soutenait guère que par le puissant génie de M. Zola — lui-même, nous l'avons vu, de moins en moins conséquent avec sa propre esthétique —, lorsque, voilà dix ans, certain journaliste fit une enquête sur l'évolution littéraire, en posant aux écrivains de tout genre deux ou trois questions dont la plus précise concernait « l'état présent de l'école naturaliste[1] ».

« Le naturalisme est-il malade? » demande M. Huret à M. Anatole France. « Il me paraît de toute évidence, répond l'auteur de *Thaïs*, qu'il est mort. » « Le naturalisme est-il fini? » demande M. Huret à M. Jules Lemaître. Et M. Jules Lemaître répond : « Bien sûr! » M. Rod écrit que « la littérature naturaliste a passé son heure, ne s'accorde plus aux besoins actuels »; M. Barrès, que « ce qu'on appelle le naturalisme est une formule d'art aujourd'hui bien morte ». A vrai dire, M. Barrès, M. Rod, M. Lemaître, M. France peuvent, en pareille matière, nous paraître suspects. Mais, parmi tous ceux que consulte l'enquêteur, un seul, M. Paul Alexis, ne veut pas convenir que le naturalisme penche au moins sur son déclin. Les naturalistes eux-mêmes le considèrent comme épuisé. Edmond de Goncourt avoue que, s'il n'est pas tout à fait mort, « il est en train de mourir ». M. Émile Zola, le chef de l'école, reconnaît avoir « abusé du fait positif », constate la réaction universelle, et prétend au surplus en prendre la tête pour qu'elle ne se fourvoie pas dans un mysticisme puéril[2].

1. *Enquête sur l'Évolution littéraire*, par Jules Huret, 1891.
2. Cf. *Ibid.*, p. 169 et suiv., et, ici même, p. 26.

Cette réaction était inévitable. Dès qu'une école a triomphé, on peut prévoir le triomphe, plus ou moins prochain, de l'école directement contraire. A Marot succède Ronsard, à Ronsard succède Malherbe. Dans la première moitié du XVIIe siècle, la littérature est idéaliste; elle est réaliste dans la seconde. Après le classicisme, voici le romantisme. Après le romantisme, qui se caractérise par la prédominance de la sensibilité, par le règne du Moi dans tous les genres, voici le naturalisme, qui a pour trait essentiel la soumission à l'objet. Une école est toujours systématique; elle se constitue en limitant le domaine de l'art, en négligeant une part de la vérité, de la nature humaine. Or, quand elle a achevé son œuvre, c'est la part ainsi négligée qu'une nouvelle école, opposant formule à formule, doit nécessairement mettre en évidence. Et, de la sorte, toute l'histoire de la littérature consiste en une série de mouvements contradictoires. Que ces mouvements soient, en notre siècle, de peu de durée, on se l'explique sans peine. Nous avons, nous, modernes, un tempérament moins pondéré, moins rassis, et, peut-être, une activité d'esprit plus vive et plus prompte. Aussi poussons-nous tout de suite à bout chacune des formules dans lesquelles nos écoles successives résument leur esthétique. Depuis le moment où le romantisme devint une école jusqu'à sa chute, il n'y a guère que trente années; et le romantisme tomba pour s'être épuisé par son exaltation, dévoré par ses ardeurs. Vint alors ce qui fut d'abord le réalisme, puis le naturalisme. On pourrait sans doute opposer entre eux le naturalisme

et le réalisme, car la réaction naturaliste se fit à la fois contre les romantiques et contre ceux qui, dans certains genres du moins, surtout au théâtre, étaient considérés comme les maîtres de l'art réaliste. Mais, si même nous ne les comptons l'un et l'autre que pour une seule école, cette école a duré à peine autant que le romantisme. Et ce qui en causa la chute, c'est justement l'étroitesse de ses formules scolastiques.

Le naturalisme, dont le nom n'a rien par soi de restrictif et semble laisser toute latitude à l'expression des tempéraments les plus divers, se fixa bientôt dans une raide et sèche discipline. Sous prétexte que les romanciers devaient faire œuvre de science, il leur imposa telle méthode, telles règles, et même telle matière. Il devint systématique et oppressif.

Sa conception du roman explique d'abord ce que les romans naturalistes ont souvent d'insignifiant et de puéril. Si le roman est surtout une œuvre documentaire, il vaudra d'autant plus qu'il aura emmagasiné, si je puis dire, plus de documents. Nos romanciers naturalistes, semblables au Noël Servaise mis en scène par M. Rosny, font je ne sais quel travail de *termite*. « En Servaise, perpétuelle, obsessionnelle, grandit l'idée de la note, la vie prise telle quelle, la vérité de la vision, de l'ouïe et de l'événement respecté en idole, le tourment de se supprimer la réflexion et la transformation » [1], etc. Il s'agit de faire concurrence, non pas à « l'état civil » comme Balzac, mais aux manuels de l'Encyclopédie Roret. On décrit

1. Le *Termite*, p. 35.

avec une patience obstinée, on consigne, on enregistre servilement les moindres détails. On se croit très fort quand on a dressé d'exacts procès-verbaux, comme si, pour la science elle-même, les faits avaient quelque valeur en dehors de l'idée qui s'y rattache ou des preuves qu'ils fournissent, mais surtout comme si l'objet de l'art était une constatation mécanique de la réalité.

Le naturalisme devait étudier et reproduire l'homme tout entier, âme et corps. Se moquant, non sans raison, de ce que M. Zola nomme le pantin métaphysique, il avait reproché aux romanciers dits idéalistes de ne voir dans l'être humain qu'un organisme purement spirituel. Et certes notre activité morale s'explique par les influences de la chair et du sang; on ne donne pas une véritable image de l'homme, si l'on sépare chez lui les phénomènes mentaux de leurs conditions physiologiques, si, le réduisant au fonctionnement du cerveau, l'on en fait je ne sais quelle entité abstraite. Mais le naturalisme ne vit dans l'être humain qu'une créature passive, incapable de réagir contre l'hérédité, souverainement dominée par les humeurs et les nerfs. Il ne montra que des « tempéraments ». Ce n'était pas nous donner une image plus vraie. Comme les idéalistes, il supprima une moitié de l'homme. Seulement, la moitié qu'il se réserva ne fournissait aucune matière à l'analyse morale; sa physiologie exclusive supprimait la psychologie.

Le naturalisme devait étudier et reproduire l'existence tout entière. Il s'était justement élevé contre

les idéalistes, qui ne peignaient que ce qu'elle a de noble ou d'élégant. Lui-même, au lieu de nous en retracer le tableau complet, il n'en peignit que les misères, les bassesses et les turpitudes, représenta ce qu'avait proscrit l'école précédente et proscrivit ce qu'elle avait représenté. Du reste, son matérialisme brutal devait forcément le conduire au pessimisme. Il fut le montreur de la bête humaine. Sans parler même de ceux qui ne se réclamaient de lui que pour spéculer impunément sur le scandale ou pour allécher certain public par de cyniques peintures, il prit plaisir à ravaler l'homme et la vie en étalant leurs pires laideurs. Le jour vint où son nom fut synonyme de crudité dégoûtante, où l'on dit : « Tel livre, tel épisode, est naturaliste », pour dire que ce livre, que cet épisode était obscène.

La réaction qui ne pouvait manquer de se produire fut favorisée par des influences étrangères, surtout par celle du roman anglais, du roman russe et du drame scandinave. Les George Eliot, les Tolstoï et les Dostoïewski, les Ibsen et les Biörnson, firent connaître un tout autre genre de naturalisme. Et la question n'est pas pour le moment de savoir si, comme certains le prétendent, nous avions eu jadis avec George Sand, par exemple, avec le Victor Hugo des *Misérables*, et même avec Alexandre Dumas, quelque chose d'analogue au naturalisme septentrional. Ce qu'on ne saurait contester, c'est que ces influences

hâtèrent, il y a une quinzaine d'années, la chute de l'école naturaliste.

Les points communs ne manquent pas entre notre naturalisme et celui des écrivains septentrionaux. Dans l'un comme dans l'autre, l'observation directe prédomine; et, de là, maintes ressemblances qu'il ne faudrait pas méconnaître. Mais ce sont les différences que nous devons signaler. Le naturalisme français n'a pas la même sincérité, la même candeur; nous y sentons trop souvent le système, l'artifice, la rhétorique. Et surtout il est animé d'un esprit bien différent. Nos naturalistes observent la nature et l'existence humaines sans aucune sympathie, et leur observation dénote plutôt je ne sais quoi d'ironique ou de méprisant; en outre, ils subordonnent, ils asservissent l'âme au corps. Ne disons point que leurs œuvres se désintéressent de toute moralité, car nous trouvons chez beaucoup d'entre eux, chez M. Zola notamment, une sérieuse préoccupation de moralité sociale. Mais il manque à notre naturalisme le souci et même le sens de la « vie intérieure ». Or, ce sens de la vie intérieure, entretenu chez les naturalistes du Nord par une religion plus active, plus personnelle, et qui pénètre plus avant dans la conscience, fait justement leur originalité caractéristique.

Les œuvres du naturalisme septentrional se répandirent en France alors que notre naturalisme commençait à s'épuiser. George Eliot était depuis longtemps connue; c'est elle pourtant que certains critiques, Edmond Scherer par exemple et M. Brunetière, opposaient encore à l'école de M. Zola. Les

romanciers russes, introduits chez nous beaucoup plus tard, voilà une quinzaine d'années[1], eurent tout de suite un succès extraordinaire. Peu après vint le tour d'Ibsen et de Biörnson. Et sans doute George Eliot, Tolstoï, Biörnson et Ibsen ont chacun leur génie propre. On pourrait, si c'était ici le lieu, marquer en quoi ils diffèrent l'un de l'autre. Mais leur action sur notre littérature s'exerça dans le même sens, plus captivante avec George Eliot et Tolstoï, plus rude avec les deux Scandinaves. Nous sentîmes la sécheresse et l'inhumanité de notre naturalisme en le comparant à un naturalisme qui n'avait rien d'exclusif ni de sectaire, qui, représentant le bien sans idéalisation fade, représentait le mal sans morosité chagrine, qui ne croyait pas que la première condition de l'art fût le réprimer en soi toute sympathie, qui, enfin et surtout, s'intéressait à l'âme de l'homme. à sa personnalité morale.

La chute du naturalisme se lie d'ailleurs avec ce qu'on a appelé la banqueroute de la science. Il ne fut en effet que l'introduction de l'esprit scientifique dans les œuvres de la littérature. Si la littérature classique procède du rationalisme, et si la littérature romantique s'inspire de cet idéalisme sentimental qui exalta toute la génération contemporaine, de même la littérature naturaliste correspond à un âge de science, qui

1. *Les Grands Maîtres de la littérature russe au XIX[e] siècle*, par E. Dupuy, 1885; *le Roman russe*, par E.-M. de Vogüé, 1886.

a pour instruments l'observation directe et l'analyse exacte des faits[1]. Écartant les hypothèses gratuites d'agents occultes, de forces abstraites, d'entités autonomes, la science ne voit dans la nature que des phénomènes de mouvement, et, dans l'homme, que des phénomènes de conscience, soumis les uns comme les autres au déterminisme universel. Elle rejette toute métaphysique; elle s'occupe uniquement des choses qui se constatent ou qui se démontrent, les seules sur lesquelles ses procédés peuvent avoir prise. Cette discipline rigoureuse, le naturalisme prétendit la lui emprunter. Il voulut appliquer à l'art la méthode de l'histoire naturelle. Si bien que le livre où nous trouvons l'exposition la plus précise et la plus complète de ses théories a pour auteur un physiologiste, Claude Bernard, et, pour titre, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale.* C'est là, nous l'avons dit, que M. Émile Zola trouva sa préface de *Cromwell.*

Le romantisme avait méprisé les faits : ils se vengèrent avec le naturalisme. Mais, ne tenant compte que des réalités positives, le naturalisme lui-même préparait une revanche plus ou moins prochaine aux aspirations et aux instincts que les réalités positives ne peuvent satisfaire. Il y eut, voilà quinze ou vingt ans, un réveil de l'esprit idéaliste. Cet esprit, on peut en saisir l'influence dans tous les domaines de l'activité mentale. Dans les arts aussi bien que

1. Cf., dans le *Mouvement littéraire au XIX*e *siècle,* le chapitre intitulé : *l'Évolution réaliste.*

dans les lettres : nous eûmes alors, pour la musique, ce qui s'appela le wagnérisme; et, pour la peinture, le triomphe de Puvis de Chavannes fut d'autant plus significatif que ses tableaux, quelques années auparavant, provoquaient le rire. En politique même, la recrudescence du socialisme, si elle doit s'expliquer chez beaucoup par le désir, très légitime au reste, du bien-être matériel, n'en dénote pas moins chez la plupart une ardente foi dans la justice. Le positivisme scientifique avait voulu supprimer la « philosophie ». Mais, par delà ce que peut saisir la science, il y a des problèmes dont nous ne saurions nous désintéresser. Ces problèmes, la science s'était-elle chargée de les résoudre? On lui en voulut tout au moins de ne pas répondre aux espérances qu'elle avait suscitées. On éprouva un invincible besoin d'anticiper, par l'imagination et par le cœur, sur les résultats trop lointains de sa patiente enquête. On l'accusa d'avoir fait faillite.

Et la faillite de la science fut aussi la faillite du naturalisme. On accusa le naturalisme d'avoir systématiquement proscrit tout ce qui fait la grandeur et la beauté de l'âme humaine, noble inquiétude de l'au-delà, élans vers l'infini, sentiment du divin. Même au point de vue proprement littéraire, on lui reprocha de s'être consumé dans des statistiques aussi oiseuses qu'ingrates.

Le naturalisme fit-il réellement faillite? S'il ne laissait rien de durable, encore aurait-il bien mérité de la littérature en la ramenant à l'observation, à l'étude sincère de la réalité. Mais, pour ne parler

ici que du roman, nous lui devons Flaubert, les Goncourt, Daudet, M. Émile Zola, Guy de Maupassant, Ferdinand Fabre; et peut-être aucune autre époque de notre histoire littéraire ne fournirait, dans un seul genre, plus de noms justement illustres. Ses adversaires le réduisent à une étroite formule que lui-même n'appliqua jamais. Jugeons-le selon ses œuvres. Notre naturalisme n'est pas après tout si indigne de soutenir la comparaison avec le naturalisme anglais ou le naturalisme russe. Supérieur par l'art de la composition et du style, la sympathie humaine et le souci de la vie morale ne lui manquent pas autant que certains se sont plu à le dire. Il est tombé sans doute, comme tombèrent avant lui le classicisme et le romantisme; mais sa chute n'a rien d'une banqueroute.

Encore ne tomba-t-il pas tout entier. Ce qui en périt, c'est seulement ce qu'il avait de scolastique. Mais à la chute de l'école survit ce que le naturalisme avait en soi d'intègre et de sain, ce qui assura jadis sa victoire contre un art conventionnel et factice. Ni la science ni le naturalisme ne pouvaient faire faillite. La prétendue faillite de la science est tout au plus celle d'un sec positivisme qui avait méconnu les intimes besoins de l'âme, s'élevant par-dessus les réalités sensibles pour saisir l'idéal; et la prétendue faillite du naturalisme est celle d'une formule étroite qui réduisait l'art à la transcription des faits matériels. Ne parlons point de faillite. La science continue de remplir sa tâche propre : elle ne prétend plus trouver d'un coup le mot de l'énigme

universelle, elle ne veut pas davantage se substituer à la métaphysique ou à la religion; mais, sans désespérer que l' « Inconnaissable » lui livre un jour ses secrets, elle conquiert pas à pas la vérité sur l'Inconnu. Et le naturalisme, d'autre part, s'est élargi, « humanisé », dégagé du parti pris qui en avait fait une école. Il conserve toujours la même méthode, qui est l'observation de la nature; seulement, il applique son observation à la nature entière, aux choses de l'âme comme à celles du corps, au bien comme au mal, au beau comme au laid, — désormais affranchi de ce matérialisme et de ce pessimisme systématiques qui lui avaient caché une moitié de la vie, une moitié de l'homme.

La réaction antinaturaliste se marqua d'abord par une renaissance du roman psychologique. Disons tout de suite que les psychologues, dont M. Paul Bourget fut le maître, empruntèrent la méthode du naturalisme, et voulurent, eux aussi, faire œuvre de science. Le « psychologisme » n'est vraiment qu'un naturalisme de la vie mentale. Comme M. Émile Zola, M. Paul Bourget reconnaît pour maître Taine, et la philosophie de M. Paul Bourget, comme celle de M. Émile Zola, suppose un déterminisme absolu. Si l'auteur de *Crime d'amour* put être accessible d'assez bonne heure à certaines émotions mystiques, on se l'expliquera par la forme de sa sensibilité. Mais sa

philosophie elle-même n'a vraiment, au début, rien que de positif[1]. L'école dont M. Bourget est considéré comme le chef prend parti contre le naturalisme sur un seul point. Tandis que les naturalistes réduisent la psychologie à la physiologie, c'est l'âme seule qui l'intéresse. Notant avec une exactitude scientifique « les petits faits de conscience dont l'ensemble se manifeste au dehors sous l'aspect de passions complètes, de volontés déterminées, d'actions définies », montrant, par une étude patiente, « l'obscur travail des plus minuscules ressorts intimes », M. Bourget prétend analyser les phénomènes moraux en eux-mêmes, isolés autant que possible de leurs conditions matérielles.

Cela suffit, d'ailleurs, pour qu'il y ait des différences capitales entre le roman psychologique et le roman naturaliste.

Au lieu de prendre ses personnages dans la bourgeoisie moyenne ou dans le peuple, ainsi que faisaient la plupart des naturalistes, M. Paul Bourget ne peint guère que le « monde ». On l'a taxé de snobisme. Sa complaisance à décrire les colifichets, les bibelots et les fanfreluches, peut nous paraître assez puérile. Il y eut chez l'auteur de *Mensonges*, surtout dans les premiers temps, quelque chose de ce qu'éprouve son jeune héros, le poète René Vincy, quand, après le succès du *Sigisbée*, des comtesses et des marquises lui ouvrent leurs salons[2]. A vrai dire, M. Bourget n'a ni

1. Cf. les *Essais de psychologie contemporaine.*
2. Le chapitre III de *Mensonges* s'intitule : *Un amoureux et un snob.*

les qualités ni les défauts d'un romancier mondain. Malgré certaines affectations de dandysme, il est foncièrement grave, méditatif, porté aux plus hautes spéculations de philosophie et de morale. Et, d'autre part, la grâce lui manque, et l'aisance, et la souplesse, et je ne sais quoi d'agréablement superficiel, par où plaisent les peintres de la vie élégante. Il ne sait pas se jouer, il prend tout au sérieux, il insiste avec pédantisme. Les titres mêmes de ses romans, l'*Irréparable*, *Cruelle énigme*, *Mensonges*, dénotent une naïveté et une exaltation dont nous ne pouvons parfois nous empêcher de sourire, quand elles se traduisent en doléances éplorées ou en tragiques apostrophes. La qualification de romancier mondain ne convient aucunement ni à sa ferveur d'âme, ni à son esprit vigoureux et lourd. S'il prend ses personnages dans le monde, c'est que les gens du monde, par leur éducation, par leur indépendance, par leur loisir même, peuvent lui fournir de plus délicates analyses. Tous les romanciers psychologiques en ont fait autant depuis Mme de La Fayette, voire depuis Honoré d'Urfé.

Au lieu de peindre, comme les naturalistes, des personnages « ordinaires », M. Bourget en peint qui font plus ou moins exception. Ce qui est exceptionnel n'intéressait pas le naturalisme. Il représentait sans doute des individus et non pas des types, mais des individus ne se distinguant point de ceux que nous pouvons rencontrer chaque jour, car sa conception de l'art s'accordait avec sa philosophie pour lui assigner comme objet la vérité moyenne. Au contraire, un psychologue tel que M. Bourget ne devait s'intéresser

qu'à des personnages intéressants par eux-mêmes, par leur individualité propre, non par leur signification sociale. En cela diffèrent le roman de mœurs, auquel s'étaient appliqués les naturalistes, et le roman d'analyse, auquel s'appliquent les psychologues. Psychologue, M. Bourget recherche les particularités les plus ténues, il poursuit, comme lui-même le déclare, « un détail inatteignable par le roman de mœurs ». Son objet consiste en ce qui est purement individuel, en des nuances de sensibilité qui caractérisent tel personnage à l'exclusion de tout autre.

Le roman d'analyse n'était point nouveau chez nous. Dans chaque époque de notre littérature, ce genre, conforme au génie national, produisit des chefs-d'œuvre; et, quand M. Paul Bourget le reprend, vingt années à peine se sont écoulées depuis qu'a paru *Dominique*, où Eugène Fromentin montre une rare délicatesse d'observation. Toutefois, si la physiologie brutale du naturalisme supprima pendant quelque temps toute psychologie, sachons gré à M. Bourget d'avoir été le promoteur d'une réaction nécessaire. Et reconnaissons d'autre part qu'il renouvela le genre en mettant à profit avec beaucoup de sagacité les procédés et les documents que lui fournissait la science moderne de l'esprit. M. Paul Bourget est le premier de nos romanciers qui fasse des romans « psychologiques ». On peut entendre par là ce que son application a de laborieux ou même de pesant, mais on doit entendre aussi ce que l'étude morale a chez lui de plus exact, de plus sévère, de plus scientifique en un mot que chez ses devanciers. Il excelle à

démêler les mobiles secrets, à expliquer les états d'âme, à suivre le développement des passions. Voilà son véritable domaine. D'autres nous donnent un tableau dramatique et pittoresque de la vie sociale : M. Bourget, uniquement attentif au travail de la pensée et de la conscience, porte dans l'anatomie mentale une perspicacité, une délicatesse, une profondeur vraiment incomparables. N'importe lequel de ses romans, jusqu'à cette *Duchesse bleue*[1] si conventionnelle et « poncive », renferme certaines parties qui le tirent de pair. Mais il est l'auteur de trois ou quatre œuvres qu'aucune autre ne surpasse dans notre littérature contemporaine pour la puissance d'analyse, et lui seul pouvait faire un roman tel que le *Disciple*. Il a tout autant de pénétration que l'auteur de *Rouge et Noir*; il a, de plus que Stendhal, la franchise, la rectitude, une continuité méthodique et solide.

De si rares mérites ne doivent pas nous fermer les yeux sur maints défauts qui les gâtent. M. Bourget introduit dans le roman psychologique des complications fortuites, des aventures, des coups de théâtre peu compatibles avec un genre qui, comme la tragédie de Racine, comme la comédie de Marivaux, doit écarter tout incident d'ordre matériel. Beau-

1. Le dernier grand roman de M. Bourget. — Il y a deux ou trois mois a paru le *Fantôme*. On pouvait craindre, depuis quelque temps déjà, que l'auteur de la *Duchesse bleue* ne se répétât indéfiniment et ne s'affaiblît toujours davantage. Le *Fantôme* vient à point nous rassurer. Sans doute M. Bourget n'y a pas renouvelé sa manière. Mais ce livre égale, pour la partie essentielle, ce qu'il écrivit jamais de plus fort.

coup de ses livres recourent à ces moyens grossiers; quelques-uns ne sont guère que des mélodrames, longuement commentés par un psychologue de première force. On regrette, d'autre part, qu'il s'en soit tenu à la peinture de la vie mondaine. Car, même si la psychologie des gens du monde offre de plus délicates nuances, c'est une psychologie souvent factice, qui ne saurait avoir rien de largement, de profondément humain. M. Bourget applique en bien des cas sa finesse d'analyse à des passions aussi superficielles que subtiles. Le « monde » lui a caché l'humanité.

En s'opposant au naturalisme, le « psychologisme » devait immanquablement tomber dans l'excès contraire. Tandis que les naturalistes simplifiaient par trop l'homme, le représentaient comme une sorte de brute livrée tout entière à ses instincts et à ses appétits, M. Bourget complique ses personnages pour le plaisir, leur prête des singularités tout artificielles et gratuites, semble se faire un jeu de raffiner sur les sentiments les plus élémentaires. La multiplicité du Moi notamment, cette prétendue trouvaille de la science contemporaine, l'a souvent embrouillé dans une casuistique aussi arbitraire qu'épineuse. Il s'ingénie et s'évertue à nous expliquer ce qui est de soi très clair, et ce qui l'est beaucoup moins après ses explications. Si nous ne connaissions pas sa sincérité, ou même la candeur de sa bonne foi, nous serions tentés de suspecter en lui quelque charlatanisme. Il étale une phraséologie abstraite; il ratiocine sur les caprices amoureux de ses petites femmes en termes de laboratoire ou de clinique.

Le psychologue chez lui ne fait pas corps avec le romancier. Sa psychologie est une sorte de commentaire qui se juxtapose au roman. D'une part le récit, les faits, les personnages agissant et parlant, d'autre part la glose. Il arrive sans doute que cette psychologie s'anime, que la sensibilité de M. Bourget la marque d'un accent pathétique. Mais, là encore, c'est l'auteur qui paraît. Quelques éloges que mérite son talent d'analyste, pouvons-nous accepter comme un roman ce qui est, à vrai dire, une étude technique? Le sujet ne lui sert souvent que de prétexte à dissertations. Et rien de mieux sans doute dans un livre tel que son *Disciple*, où le cas même et la thèse exigent ce déploiement de psychologie. Mais les autres sont presque toujours des romans de passion. Or, s'il raisonne sur la passion avec beaucoup de sagacité, s'il en explique à merveille les diverses phases, ce n'est pas là proprement l'office du romancier. L'office du romancier consiste à créer des personnages qui vivent, et non à dresser des « planches d'anatomie ». Or, les personnages de M. Bourget ne sont pas vivants. Il démonte avec une admirable dextérité la machine humaine, mais ne nous la fait voir qu'en pièces.

M. Bourget a distingué, dans une page bien connue [1], le psychologue du moraliste. Et lui-même se donnait alors comme n'étudiant les états d'âme que par curiosité pure, sans aucun souci de les juger. Aussi bien cette indifférence morale était en accord

1. *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, article sur Alexandre Dumas.

avec son déterminisme. Pourtant on devinait chez lui, dès le début, certaines préoccupations ou même certaines angoisses qui, dans le psychologue, trahissaient le moraliste. Quand elles prirent forme, ce fut d'abord « la religion de la souffrance humaine ». Ce fut ensuite je ne sais quel christianisme sentimental. Voire, on parla bientôt d'une véritable conversion. Depuis dix ans qu'on en parle, la conversion de M. Bourget ne se manifeste que par des velléités inquiètes. Lorsque, dans tel de ses livres, il eut mis un dilettante qui, sur la fin, devenait croyant, on supposa que lui-même allait s'amender : dans le livre suivant, ce dilettante, reparu sous un autre nom, n'avait gardé nul souvenir de sa résipiscence; il fallait, au dénouement, le reconvertir. M. Bourget voudrait croire. Mais croire, pour lui, c'est un abandon complet de la raison. Or, son intelligence résiste à ses aspirations mystiques. Et puis, son mysticisme se mêle, comme il arrive, de sensualité. Tout cela fait quelque chose de très complexe, de tant soit peu équivoque. Le moraliste prêche la foi, et le romancier, par ses analyses, semble prendre à tâche de dissoudre les énergies dont elle procède. Le moraliste gémit sur les maladies de l'âme contemporaine, et le romancier en répand autour de soi la contagion. Le moraliste voudrait montrer les misères, les dépravations, les ignominies de l'amour coupable, et le romancier, se laissant séduire aux attraits de ses belles pécheresses, raconte leurs adultères avec une manifeste sympathie.

Cette complaisance de M. Bourget pour les pein-

tures voluptueuses diminue beaucoup l'autorité de ses prédications. Il n'est jamais grossier et cynique, comme l'étaient souvent les naturalistes. Mais en est-il plus moral? Des romans tels que *Crime d'amour* ou *Cosmopolis* ne rachètent point leur élégante immoralité par ce que les dernières pages en peuvent avoir de vaguement mystique ou de fadement dévotieux.

Le « psychologisme » eut en M. Bourget son unique représentant. Et, de toutes les écoles romanesques qui se sont succédé au cours de notre siècle, c'est la dernière. L'évolution littéraire aboutit, là comme ailleurs, au triomphe de l'individualisme, et les romanciers dont nous allons maintenant parler ne s'enferment dans aucun genre exclusif et défini. Chacun exprime en toute indépendance sa personnalité, sa vision propre des choses, sans nul souci de discipline commune.

A quelle école rattacher un impressionniste comme M. Pierre Loti, un dilettante comme M. Anatole France? L'impressionnisme et le dilettantisme répudient par eux-mêmes toute idée d'une école. Devrons-nous classer M. Huysmans parmi les naturalistes? Sans avoir cessé de l'être, il a depuis longtemps tourné à l'occultisme, au diabolisme, au mysticisme. M. Édouard Rod, M. Paul Margueritte, M. J.-H. Rosny, M. Paul Hervieu, se rangent ordinairement dans je ne sais quel groupe des « néo-naturalistes ». Que veut dire au juste ce vocable barbare? Pourquoi l'inventer, si, avec cer-

tains caractères du naturalisme, il en implique d'autres auxquels l'école naturaliste répugne? Aussi bien, nous ne trouvons entre ces écrivains aucune affinité qui justifie leur rapprochement. Distinguerons-nous les romanciers contemporains d'après la matière de leurs œuvres? Mais un même sujet peut être traité de différentes façons. Et puis, presque tous ont traité les sujets les plus divers. M. Rosny a fait des romans de mœurs modernes et des romans préhistoriques, des romans socialistes et des romans intimes; M. Anatole France est tantôt le peintre de Thaïs, tantôt celui de Jérôme Coignard ou de M. Bergeret. La meilleure classification serait sans doute celle des tempéraments. Deux catégories principales : ici, les intellectuels, là, les sensitifs. Mais nous ne saurions le plus souvent, même en nous tenant à cette division toute générale, procéder avec quelque sûreté, car il y a en chaque homme du sensitif et de l'intellectuel, et l'on ne classerait un écrivain dans la première de ces deux catégories qu'au risque de méconnaître chez lui ce qui tient de la seconde.

Dispensons-nous donc de n'importe quel groupement plus ou moins arbitraire; étudions, chacun à part, les romanciers des derniers vingt ans pour marquer avec autant de précision que possible la forme particulière de leur talent et de leur esprit. Une classification quelconque ne saurait s'accorder avec cet individualisme qui fait tout justement le caractère essentiel de notre littérature présente.

Si cependant on devait ranger tels écrivains dans l'une des deux classes que nous indiquions plus haut, M. Pierre Loti serait certes parmi ceux-là. Purement sensitif, il n'a rien en soi d'un intellectuel.

Dirai-je que M. Loti pense fort peu? En tout cas, la pensée dérive immédiatement, chez lui, de la sensation. Sa morale — mais peut-on user de ce nom? — se résume en un sensualisme banal et superficiel. « Vivons, dit-il, insouciants du lendemain... Jouissons au passage des choses qui ne trompent pas, des belles créatures, des beaux chevaux, des beaux jardins, des parfums des fleurs. » Aucune préoccupation philosophique. Non qu'il ne soit inquiet; seulement, ses inquiétudes n'ont pas leur source dans le cerveau, mais dans le cœur. On veut en faire un psychologue. Nulle appellation ne lui conviendrait moins. Il a quelquefois peint d'autres personnages que soi; quand ce ne sont pas des sauvages de l'Afrique ou des Îles, ce sont des êtres presque aussi simples, comme le matelot Yves et le spahi Jean Peyral. Ses héroïnes, les Rarahu, les Pasquala, les Fatou-Gaye, Aziyadé elle-même, n'ont d'autre individualité que celle de petites bêtes amoureuses. La plupart du temps, il exprime son « moi ». Et ce « moi », d'ailleurs, on ne peut dire qu'il l'analyse; il ne fait qu'en traduire les impressions et les rêveries.

Au point de vue proprement littéraire, M. Loti n'est, dans un certain sens, rien moins qu'un artiste. Le mot d'art suppose, en vertu même de son étymologie, quelque chose de combiné et de concerté. Or, chez M. Loti, la composition et le style excluent toute idée

d'arrangement. Ses livres les mieux faits, *Pêcheur d'Islande*, *Mon frère Yves*, *Ramuntcho*, ont encore peu de suite et de cohésion; mais la plupart des autres consistent en une série de scènes ou de tableaux juxtaposés, sans autre rapport entre eux que leur commun rapport avec le principal personnage. Quant au style, là encore se marque l'impressionnisme de l'auteur, par je ne sais quoi d'irrégulier et de discontinu. M. Loti ne compose pas plus ses phrases que ses livres. On l'a comparé parfois à Chateaubriand ou à Flaubert. Or, Chateaubriand et Flaubert sont justement des stylistes, qui balancent leurs périodes avec une régularité parfaite, qui aiment avant tout les belles lignes, les harmonieux contours, qui ne laissent jamais l'expression de leur « moi » prévaloir sur les règles de la syntaxe et de la rhétorique. Et M. Loti, au contraire, ne se préoccupe aucunement d'ordre, d'équilibre, de symétrie. Son style, si aigu, si pénétrant, reproduit, sans égard pour la rhétorique, et, souvent, pour la syntaxe, les trépidations d'une nervosité toujours en émoi. Il est morcelé, décousu. Il est instable, cahotant, lancinant. Il ne ressemble en rien au style d'un « professionnel ». Quand cet écrivain fort peu académique fut élu académicien, lui-même, dans son discours de réception, se reconnut ignorant du métier. L'auteur de *Pêcheur d'Islande* n'a jamais appris à écrire. Et c'est pour cela sans doute que ses moindres bouts de phrase vibrent et frémissent.

Si M. Loti a la curiosité, la mobilité, la spontanéité d'un enfant ou d'un « primitif », il a aussi de subtiles

délicatesses, des langueurs presque morbides, et son malaise d'âme le fait ressembler à un « décadent ».

Ces plaisirs dont il dit que la véritable sagesse les cueille au passage sans souci du lendemain, lui-même n'en jouit pas d'un cœur tranquille. Il se les gâte par le sentiment de leur éphémère durée. Tout lui rappelle la mort ; ou plutôt tout lui rappelle les mille morts qui se succèdent, qui font la trame de notre existence. Nous mourons chaque jour ; nous ne vivons que dans une partie imperceptible du temps, et le moment qui s'écoule est un moment qui périt. Ce thème a fourni aux philosophes et aux prédicateurs les plus beaux lieux communs. Mais il ne s'agit pas pour M. Loti de considérations abstraites, de développements oratoires et généraux. C'est chez lui une appréhension personnelle, intime, qui l'obsède sans cesse, qui corrompt toutes ses joies ; si amère et si douloureuse, qu'il fut plus d'une fois tenté de chercher dans la mort *finale* un refuge contre les morts partielles dont se compose la vie. Il ne se fit écrivain que pour fixer quelque chose de soi, en laissant aux âges futurs une image qui leur fût présente, et surtout en ressuscitant le passé, en y revivant lui-même. Et s'il est un de nos plus grands poètes il l'est par son effroi du néant, par son anxieux désir d'y échapper.

Admirable peintre, mais plus poète encore que peintre, il ne ressemble en rien aux écrivains qui se détachent d'eux-mêmes afin d'observer la nature et d'en rendre les aspects extérieurs. Trop exclusivement sensitif pour être capable d'aucune objectivité, il n'exprime point les choses telles que nous les

manifestent leurs linéaments et leurs couleurs, il traduit plutôt ce qu'elles ont de latent, de mystérieux, leur âme même, c'est-à-dire l'émotion qu'en reçoit son âme. Non que les paysages de M. Loti ne soient fidèles : de tous les lieux par lesquels il promenait son inquiétude, ce pèlerin mélancolique a rendu de merveilleux tableaux. Mais, quelque contrée dont il nous retrace la figure, nous la voyons à travers son « moi ». D'autres ne nous laissèrent jamais connaître d'eux que leur faculté plastique. Ceux-ci, la ferme justesse du trait et l'exactitude pittoresque en font d'excellents « descripteurs ». Tels, par exemple, Théophile Gautier et les Parnassiens. Quant à lui, il ne décrit point. Ses paysages sont, à vrai dire, des « états d'âme ». Ils réfléchissent ce que la sensibilité recèle d'infiniment profond, jusqu'à des impressions presque hallucinatoires, qui n'ont trouvé qu'en lui un assez subtil interprète.

Nous l'entendons regretter souvent de ne pas connaître une langue plus vague en même temps et plus suggestive, de n'avoir à sa disposition que des mots trop précis, des phrases trop catégoriques et trop strictes pour exprimer le songe, le mystère, et, comme il dit, tout le tréfond de l'être. Par le moyen de ces mots et de ces phrases, sans recourir comme tant d'autres, à de bizarres néologismes, il sait rendre ce qui est indicible, nous donner la sensation des choses qui ne peuvent se définir; il reflète, avec je ne sais quelle transparence fuyante, les *dessous* et les *lointains* de l'âme, tout un monde d'images indécises et dissociées comme nous en voyons dans les rêves.

Là est son originalité la plus caractéristique; et c'est par là qu'il se distingue des purs « artistes ». M. Loti évoque plutôt qu'il ne décrit. Lui-même nous raconte que, la première fois où il vit la mer, il la *reconnut* : il s'arrêta devant elle, frissonnant de peur, mais il n'eut pas « une minute d'étonnement qu'elle fût ainsi[1] ». Cette mer, ce quelque chose de sombre et de bruissant qui lui apparaît soudain, qui surgit de tous les côtés en même temps et semble ne pas finir, il en avait déjà, dans son cerveau d'enfant, comme une vague divination. L'univers visible ne fit jamais qu'éveiller en lui « des ressouvenirs de préexistences personnelles », que mettre en branle sa sensibilité nostalgique.

Nous ne trouvons chez M. Loti ni pensée, ni analyse, ni même art. Qu'est-ce qui fait donc que ses livres exercent sur nous un tel attrait? Peut-être le doivent-ils aux prestiges de l'exotisme? On s'en blase si vite! Et d'ailleurs ni *Mon frère Yves*, ni le *Roman d'un enfant*, ni *Ramuntcho* n'ont rien d'exotique. Ce qui fait que ses livres nous captivent, nous pénètrent, émeuvent les plus secrètes fibres de notre cœur, c'est qu'il ajoute à la réalité son âme de poète, son âme visionnaire, qui la prolonge ou la recule indéfiniment dans le temps et dans l'espace; c'est qu'il ne nous en donne pas, comme ferait un artiste, la reproduction pittoresque, le tableau exact, net, achevé, mais une sorte de mirage imprécis et tremblant, où les choses passent mêlées de ses songes, de

1. Le *Roman d'un enfant*.

ses désirs, de ses tristesses, de ses pressentiments obscurs, de ses furtives réminiscences, de tout ce qui le séduit et le trouble dans son inquiet effort pour ressaisir, comme il dit, l'antérieur des durées ou pour anticiper sur l'au-delà.

M. Anatole France définit la critique[1] une espèce de roman : nous pourrions définir ses romans une espèce de critique où il raconte « les aventures de son âme ». Sans parler de livres tels que le *Jardin d'Épicure* ou les *Opinions de Jérôme Coignard*, qui ne rentrent dans aucun genre déterminé, qui n'ont même aucun cadre, ceux qu'il nous donne sous le nom de romans sont tantôt des impressions d'enfance, rappelées au hasard de ses souvenirs, tantôt quelque mince anecdote qui lui sert de prétexte pour tracer l'aimable et maligne figure d'un vieil érudit, tantôt, comme dans les quatre volumes qu'il a réunis sous le titre d'*Histoire contemporaine*, une série de chroniques à peine rattachées par un léger fil. Entre toutes ses œuvres, le *Lys rouge* a seul la forme d'un roman; mais, si la partie proprement romanesque y est plus étendue que dans les autres, ce qui en fait le principal intérêt, ce sont des épisodes qui n'ont point de rapport avec le sujet même ou de simples conversations qui pourraient se transporter n'importe où.

Maintes qualités du romancier manquent à M. Anatole France. Il invente peu, et lui-même l'avoue de

1. Sur M. A. France critique, cf. chap. IV.

fort bonne grâce. Ses « fables », quand elles lui appartiennent, sont bizarres, voire saugrenues; surtout dans ses premiers livres, *Jocaste* et les *Désirs de Jean Servien*, mais encore dans la *Rôtisserie de la reine Pédauque*, que gâterait une pénible complication des plus étranges aventures, si le moraliste y était moins délicieux. En général, il les emprunte; quelquefois, il se passe de tout sujet, comme dans son *Histoire contemporaine*, où c'est la seule chose qui fasse défaut. L'art de composer lui manque aussi. Non point certes le sens de l'harmonie, de la proportion, de l'unité; seulement, il n'a pas assez le souci de se resserrer dans son cadre, le courage de s'interdire une foule de hors-d'œuvre ou d'épisodes par lesquels le poète, l'artiste et le savant même, car il est tout cela, viennent divertir le romancier. Nous le retrouvons toujours dans ses livres sous tel ou tel nom : M. Sylvestre Bonnard, l'abbé Jérôme ou M. Bergeret diffèrent sans doute l'un de l'autre; si pourtant ils ont bien entre eux quelque ressemblance, c'est parce qu'ils lui ressemblent tous les trois. Dans le *Lys rouge*, l'auteur ne se fait pas faute de parler par la bouche de ses personnages. On reconnaît son tour d'esprit et de diction non seulement chez Paul Vence, qui est du moins un homme de lettres, très ingénieux et très délicat, mais aussi chez le sculpteur Dechartre, qui, pour un sculpteur si bien râblé, dit vraiment de trop jolies choses. Enfin, il lui manque la connaissance précise et directe de la vie réelle. Très curieux sans doute, M. Anatole France a une curiosité désintéressée, détachée, indolente. « Je ne fus jamais, con-

fesse-t-il, un véritable observateur; car il faut à l'observation un système qui la dirige, et je n'ai pas de système. » Un point de vue, faute d'un système, pourrait bien suffire. Mais il regarde le spectacle du monde sans propos et sans suite, peu désireux de relier entre elles les images qui passent devant son œil en les rapportant à tel ou tel objet. Et puis, il n'a vécu longtemps que parmi les livres, et « ceux qui lisent beaucoup vivent dans un rêve ». Même quand il quitte sa bibliothèque, les hommes et les choses lui apparaissent comme transposés, pour ainsi dire, à travers les livres qu'il lut. De là ces tableaux, admirables certes, mais qui ne donnent pas la sensation immédiate du réel, qui ont quelque chose d'artificieux et de concerté; et de là aussi ces personnages qui manquent de vie extérieure, qui n'agissent guère, que leurs paroles seules nous font connaître.

Si M. Anatole France ne se classait pas entre les romanciers, peut-être faudrait-il en faire un humoriste. Mais le nom d'humoriste s'applique souvent à des écrivains dont la fantaisie, légère et brillante, n'a rien que de superficiel. Son « humour », à lui, est celui d'un philosophe. Nonchalant spectateur des « simulacres », je ne sais aucun écrivain de notre temps qui, sur le fond même de la nature et de l'homme, ait jeté un regard plus pénétrant.

C'est en pratiquant au long des quais les vieux livres, que, bien jeune encore, il conçut le « sentiment de l'écoulement des choses et du néant de tout ». Nous ne pouvons saisir quoi que ce soit de réel et de solide, voilà l'essence de sa philosophie. Ces

livres, dont le temps use et gâte les pages, entretinrent plus tard et confirmèrent, par leur contenu même, lorsqu'il en découvrit les erreurs et les contradictions, le sentiment que leur figure extérieure lui avait tout d'abord inspiré. On retrouve jusqu'en ses plus gracieux contes son nihilisme transcendant, qu'y laisse apparaître çà et là quelque brève échappée, et dont un seul mot, involontaire et fuyant, révèle parfois la profondeur. Il n'y a autour de nous et en nous que des apparences : ne pas les prendre pour des réalités, tel est le premier mot de la sagesse et tel en est aussi le dernier mot. Notre métaphysique? Roman d'idéologues ou fantasmagorie de poètes. Pour constituer le système du monde, un métaphysicien n'a vraiment à sa disposition que les cris, plus ou moins perfectionnés, des chiens et des singes, que les onomatopées qui criaient la faim, la peur et l'amour dans les forêts primitives. — Notre éthique? Mais il nous est impossible de distinguer le bien du mal. Chaque peuple et chaque époque ont leur notion propre du vice et de la vertu. Nulle autre morale que la coutume. Le sage la suit par déférence aux préjugés communs; il préfère d'ailleurs les vieux préjugés aux nouveaux, car l'âge, en les usant, en les polissant, les a rendus presque inoffensifs. — Notre science? Mais que savons-nous? Que pouvons-nous savoir? L'observation du savant s'arrête aux phénomènes, et la véritable nature des choses lui échappe. Il nous dit quelquefois *comment* les phénomènes se produisent; il serait bien empêché de nous dire jamais *pourquoi*. « Les pyramides de Memphis

semblent, au lever de l'aurore, des cônes de lumière rose. Elles apparaissent, au coucher du soleil, sur le ciel embrasé, comme de noirs triangles. Qui pénétrera leur intime substance? » Tous les moyens dont la science dispose ne nous font connaître que des vérités superficielles, des vérités subjectives, c'est-à-dire des illusions. Nous avons beau appliquer notre œil à un microscope : ce que nous voyons est toujours le mirage de notre « moi ».

La profondeur d'un tel scepticisme exclut tout pessimisme. M. Anatole France est persuadé non seulement que nous ne pouvons rien savoir, mais que la science n'a même pas d' « objet ». Et, dès lors, pourquoi se mettre en peine? Pourquoi heurter sa pensée à des problèmes qu'il nous est impossible de résoudre, surtout quand ces problèmes insolubles sont des problèmes imaginaires? M. France ne gémit point comme un Pascal. C'est plutôt avec Montaigne qu'il offre quelque ressemblance; il est un Montaigne qui a traversé le XVIII$^{e}$ siècle, qui, dans le nôtre, a connu Renan; et ce Montaigne tout moderne, les nouvelles inventions de la métaphysique et les travaux merveilleux de la science ne firent qu'aiguiser encore son pyrrhonisme.

M. France a trois personnages de prédilection, Sylvestre Bonnard, l'abbé Coignard et Bergeret. Tous les trois expriment, quelle que soit leur diversité d'humeur, la même philosophie. Cette philosophie devient rarement agressive. Elle est non moins accommodante que désabusée. Elle se résume tout entière dans la pitié et dans l'ironie. Dans l'ironie, parce

que M. France a l'esprit sceptique; dans la pitié, parce qu'il a le cœur tendre.

Aussi bien M. Anatole France est avant tout un artiste. Et, philosophe, il ne voit dans l'univers que de vaines apparences, mais, artiste, il trouve ces apparences charmantes. On ne peut jouir d'une vérité qu'on sait purement relative. Même illusoire, la beauté n'en reste pas moins aimable. Et comment y aurait-il duperie à l'aimer, si nous n'aimons en elle qu'une image?

Par son adoration du beau, M. France est tout païen. Il ne retint jamais du christianisme qu'une sorte de piété sentimentale, hommage du poète à ce que la légende chrétienne a de doux et de naïf. Enfant, les récits de Tite-Live évoquaient dans son imagination de grandioses tableaux. Puis, la Grèce l'enchante. A la force et à la vertu romaines, il préfère la finesse et la vénusté helléniques. Entre les pages des livres scolaires lui apparaissent de célestes visions, Andromaque souriant à travers ses larmes, Thétis se levant comme une nuée blanche au-dessus de la mer. Sa première œuvre, recueil de vers tout à fait grec d'inspiration et de facture, s'ouvre par un hymne à la lumière qu'on pourrait croire traduit d'un chœur antique.

Pendant de longues années, M. France sembla ne s'intéresser guère à son siècle. Il tirait des vieux bouquins ses sujets et ses personnages, convaincu que, pour faire de beaux contes, on doit sortir de la réalité présente. Dans le *Lys rouge*, dans les trois volumes dont M. Bergeret est le héros, il a peint,

depuis, la vie et les hommes de notre temps. Mais, là même, son art ne ressemble en rien à celui des naturalistes. Leur esthétique lui répugna toujours. Ce que les naturalistes recherchent, ce n'est point le beau, c'est le vrai, et, pour M. Anatole France, il n'y a de vrai que le beau. Aussi ne s'asservit-il pas comme eux à l'objet. Il représente souvent des choses laides, voire communes : ces choses, réfléchies par son âme, en laissent paraître, si fidèlement qu'elles soient peintes, la grâce et l'harmonie.

Le style de M. Anatole France est une merveille de délicatesse, d'élégance, de flexibilité sinueuse. Savant jusque dans son abandon, il ne trahit jamais le labeur et la peine. C'est le style d'un honnête homme, qui ne fait pas d'écrire un métier. Et c'est encore celui d'un artiste extrêmement subtil, car M. France n'ignore pas combien ses négligences mêmes ont de charme. Non la perfection austère et stricte à laquelle se contraignent les « professionnels » supérieurs, mais quelque chose d'aisé, de nonchalant, une aménité fluide, suave, captieuse, en intime accord avec l'ondoiement et le chatoiement de son dilettantisme.

Tout, chez M. France, se subordonne à l'art, et sa philosophie est sans doute un amusement de virtuose; affranchi des « systèmes » et ne considérant que comme autant d'illusions les vérités contradictoires où aboutit la logique, il va librement de l'une à l'autre et choisit en chacune ce qu'elle a de plus aimable, ce qui doit, non pas fixer la raison, mais récréer l'humeur et mettre en branle la fantaisie. Nous sommes tentés de chercher querelle à ce déli-

cieux sceptique. Mais nous lui pardonnons son ironie en faveur de sa pitié, même si dans sa pitié il entre quelque dédain. Et son ironie, qui peut nous guérir de l'orgueil, du fanatisme et du pédantisme, ne s'attaque le plus souvent qu'aux formules ambitieuses et vaines d'une oppressive dogmatique. Ne méconnaissons pas du reste ce qu'elle recouvre parfois de ferveur ou même de candeur. Comme si, dans les deux premiers volumes de l'*Histoire contemporaine*, M. Bergeret n'avait pas nié que la vérité et la justice fussent hors de notre prise, on le vit, dans le troisième, protester éloquemment au nom de la justice et de la vérité trahies. Se mettait-il en contradiction avec soi-même? Pas le moins du monde. Le scepticisme de M. Anatole France ne se joue qu'autour de la métaphysique. Et déjà ce dilettante, quand un de nos plus considérables dogmatistes asservissait la philosophie aux nécessités prétendues de la discipline sociale, avait soutenu contre lui les droits de la science et de la conscience [1].

M. Joris-Karl Huysmans commença par décrire ce que la vie a de plus ignominieux, la nature de plus

1. Cf., au tome II de *la Vie littéraire*, l'article intitulé *la Morale et la Science*. — Dans le quatrième volume de l'*Histoire contemporaine*, qui paraissait tout récemment, M. Bergeret devient une sorte d'apôtre, un prophète de la Cité future. Et peut-être a-t-il ainsi perdu quelque chose de sa grâce subtile. Mais en revanche sa foi dans le progrès humain lui inspire souvent une éloquence grave et généreuse qui vaut bien son ingénieuse sophistique de jadis.

abject [1]. Mais cette abjection et cette ignominie lui soulevaient le cœur. A son naturalisme se mêlait dès le début un pessimisme tout subjectif, celui d'un gastralgique. « J'appelle naturaliste (ou classique) le sain, disait Gœthe, et romantique le malade. » M. Huysmans, qui souffrait de l'estomac, ne pouvait être un naturaliste. Dégoûté de l'existence, il s'évertua bientôt à la contrecarrer. De là le roman baroque et maniaque qui a pour héros Des Esseintes [2], type d'un décadentisme morbide. Quand Des Esseintes, sur le conseil du médecin, rompt avec ses dépravations forcenées, le voici qui devient une sorte de mystique. Avant de se donner à Dieu, il se donne au diable; et nous avons alors *Là-bas*, où, sous le nom de Durtal, il célèbre les rites de la messe noire. *Là-bas* renferme un cours complet de « diabolisme » ancien et moderne. Sauf les affreuses amours du héros avec une goule, et, dans la légende de Gilles de Rais — un Durtal et un Des Esseintes du xvᵉ siècle —, quelques scènes vraiment fortes, ce n'est guère qu'une série de conférences interminables sur les pratiques de l'occultisme. Après *Là-bas*, *En route*, où Durtal se convertit. Le diabolisme n'a été pour lui qu'une transition. « Il n'est pas plus impossible, dit-il, que le Christ se substitue à la pâte d'un pain qu'une larve furète et bavarde dans un pied de table »; et si ce raisonnement suffit pour le convaincre, c'est sans doute que la gastralgie y aide

1. Cf. p. 28.
2. *A rebours*.

grandement. Durtal, au début, « flotte comme une épave entre la Luxure et l'Église ». Puis, écœuré de ses turpitudes, il s'avise de faire une retraite dans un couvent de trappistes. Son séjour de deux semaines à Notre-Dame de l'Atre remplit toute la seconde moitié du roman, où se trouvent de fort belles pages. Il y a dans *En route* beaucoup de longueurs, un pédantesque étalage d'érudition. La dernière partie elle-même abonde en hors-d'œuvre didactiques; mais plusieurs scènes y portent la marque d'une émotion sincère et profonde, celles en particulier qui se rapportent à la crise d'âme, et tout notamment la scène de la confession. Osons même dire qu'elles dénotent chez M. Huysmans un sentiment d'horreur pour le péché, un dégoût de soi-même, beaucoup plus chrétiens sans doute que la religiosité littéraire des « néo-catholiques ». Cependant, si Durtal se « vomit » après chaque débauche, il retourne aussitôt à son vomissement. Quelque poignante que puisse être par endroits la peinture de ses angoisses, nous ne voyons pas une différence bien sensible entre le Durtal du début et celui de la fin. *En route* se termine sur ce mot, par lequel il aurait aussi bien pu commencer : « Ah! se dit Durtal, je suis à jamais fichu! » A jamais « fichu », j'en ai peur. Le mysticisme tout sensuel qui l'a captivé, ne fait aussi qu'exaspérer ses nerfs. Et qui nous dira si, rentré dans Paris après une longue abstinence, son premier soin ne sera pas de les calmer par une « noce à fond »? La « noce » faite, il en sera quitte pour retourner au confessionnal. On connaît d'ailleurs une secte de mystiques, — les molinosistes, je crois,

— si pleins de mépris pour le corps qu'ils lui laissent prendre ses plaisirs où il les trouve sans se mettre en peine de le contrarier. Et cet excellent abbé Gévresin, le directeur de Durtal, semble bien incliner à leur sentiment. « L'essentiel, dit-il, est de n'aimer que corporellement la femme. » Cela donnerait encore au néophyte d'*En route* assez de latitude pour ses déduits.

M. Huysmans a publié, depuis, la *Cathédrale*, qui n'est guère qu'une suite de dissertations ou d'élévations sur la symbolique chrétienne et l'architecture du moyen âge. *En route* reste sa meilleure œuvre. L'homme s'y trouve tout entier, avec son mélange de sensualité et de mysticisme; l'écrivain aussi, avec les qualités comme avec les défauts de son style, un style copieux, plantureux, haut en couleur et d'un relief puissant, mais grossier, bouffi, lourd, et dont la rhétorique brutale ne connaît ni mesure ni tact.

M. Édouard Rod a répudié celles de ses œuvres qu'il fit au début sous l'influence du naturalisme [1]. La première en date qu'il avoue est la *Course à la mort*. Dans la *Course à la mort*, dans le *Sens de la vie*, dans les *Trois cœurs*, son intuitivisme, comme il l'appelle, réagissant avec excès contre la méthode et l'esprit de l'école naturaliste, bannit les faits précis, les détails caractéristiques, sous prétexte que, nécessairement accidentels et transitoires, ils ôtent à la vérité toute signification générale. Ces trois livres,

1. Cf. p. 29.

par suite, n'ont presque rien de proprement romanesque. Les deux premiers sont de pures anatomies : l'auteur nous y peint l'inquiétude d'une âme délicate et faible, qui, ne pouvant résoudre l'énigme de notre destinée, finit par demander la paix, dans l'un, à je ne sais quelle vie animale, dans l'autre, à une foi passive et aveugle. Et les *Trois cœurs* eux-mêmes n'ont de « fable » que ce qu'il en fallait pour nous faire connaître le héros, incapable ici d'aimer, comme, dans les deux livres précédents, on nous le montrait incapable d'agir.

M. Rod s'était d'abord heurté aux problèmes insolubles de la métaphysique. Mais la métaphysique ne l'avait jamais attiré que comme moraliste; et pas n'est besoin, après tout, d'en avoir résolu les problèmes pour prendre intérêt aux cas de conscience. C'est le moraliste qui domine en lui. Du moraliste procéda jusqu'à présent le philosophe; du moraliste procédera désormais le psychologue. M. Rod va étudier des cas de conscience, tels que la vie en présente. Et, dès lors, la forme de ses romans deviendra moins abstraite. Il ne regardera pas seulement en soi, mais, au lieu de « chercher dans le microcosme de son cœur le jeu du cœur humain », il observera, tout autour de soi, comment les hommes sentent, pensent et agissent.

Après la *Sacrifiée*, où l'auteur s'est déjà assez détaché de lui-même pour donner la vie à d'autres personnages, paraissent successivement *Michel Teissier*, les *Roches blanches*, *Dernier refuge*, qui, reliés entre eux par leur signification morale, forment une sorte

de trilogie. C'est toujours l'histoire de deux amants que la loi sépare. Dans *Michel Teissier*, ils s'unissent en la violant, et cette union, troublée de remords, ne leur donne point le bonheur. Dans les *Roches blanches*, ils l'observent en renonçant l'un à l'autre, et ne sont pas plus heureux. Voici maintenant *Dernier refuge*, où Martial et Geneviève divinisent leur amour, l'élèvent par-dessus tous les devoirs de la vie humaine, et en demandent au suicide comme la glorification et la consécration. — Les deux romans qui suivent, *Là-haut* et le *Ménage du pasteur Naudié*, sont encore des romans de moraliste. Celui-ci analyse avec beaucoup de délicatesse un cas d'autant plus intéressant qu'il se pose dans la conscience d'un pasteur. Dans celui-là, M. Rod n'a pas voulu seulement décrire les grandioses aspects de la Suisse, mais encore opposer aux perversions mondaines le tableau des mœurs primitives, qui entretiennent la santé, la paix et la joie, célébrer l'influence bienfaisante de cette vie montagnarde qui, dans un cœur précocement flétri par le scepticisme, par le libertinage, favorise je ne sais quel renouveau des pures tendresses et des salubres vertus. — Enfin son dernier livre, *Au milieu du chemin*, est, comme la *Sacrifiée*, comme ceux de sa trilogie, une sorte de roman à thèse, où, faisant un retour sur soi, il se reproche d'avoir jadis exalté la passion. Et son repentir l'entraîne, à vrai dire, trop loin; car ce qui ressort du roman, ce qui, même si l'auteur ne voulait pas aller jusque-là, en est bien la conclusion, c'est que nous devons chercher la règle de notre vie, non pas dans notre conscience,

mais dans les préjugés communs, et que la sagesse consiste à mettre sa conduite d'accord avec les conventions sociales, à faire comme les autres.

M. Rod a successivement réussi en plusieurs genres. Sa composition manque parfois de logique, trahit quelque incertitude ou même prête à l'équivoque. Dans la *Sacrifiée*, par exemple, on ne voit pas bien quelle est cette morale divine qui prévaut sur la morale humaine. Dans *Michel Teissier*, l'expiation du crime n'a aucun rapport avec ce crime même. Dans les *Roches blanches* l'étude psychologique que l'on nous annonce est remplacée par une idylle romanesque. Dans le *Ménage du pasteur Naudié*, M. Naudié n'est pas seulement un pasteur : outre le pasteur, il y a en lui le quadragénaire amoureux, le veuf, quatre fois père, convolant en secondes noces, le pauvre hère que son mariage enrichit; et ce sont, avec la donnée essentielle du livre, trois autres données adventices dont elle se complique et s'embarrasse. Il arrive également que M. Rod traite des sujets qui demanderaient soit une plus grande vigueur d'analyse, comme celui d'*Au milieu du chemin*, soit, comme celui de *Là-haut*, plus d'ampleur, de mouvement et de puissance. Ses romans passionnels, enfin, n'expriment pas avec assez de passion les ardeurs et les transports de l'amour. Peut-être ce qu'il a fait de meilleur est une simple nouvelle, le *Silence*, que recommandent une émotion contenue, une forte sobriété. Les autres œuvres de M. Rod sont pourtant très intéressantes. Elles le sont par des qualités diverses, qui, dans quelques-unes, les dernières, s'unis-

sent harmonieusement. « Intuitiviste » de nature, M. Rod n'en exprime pas moins les choses et les hommes avec une justesse expressive. Il a pour véritable domaine la peinture de la vie morale, non pas en ses crises orageuses et tragiques, mais en ce qu'elle comporte de délicat, de familier, de tout intime. Si d'autres romanciers lui sont supérieurs pour la vigueur et l'éclat, aucun n'applique une curiosité plus fine, plus attentive, plus réfléchie, aux choses du cœur et de la conscience.

Avec *Jours d'épreuve* et *Pascal Géfosse*, M. Paul Margueritte se détachait du naturalisme[1]. Il signa même le manifeste des Cinq, qui prenait si violemment à partie le chef de l'école. Aussi bien n'avait-il jamais eu la moindre affinité avec M. Zola. On le rapprocherait plutôt des Goncourt, surtout dans ses premiers livres. Il ne ressemblait à l'auteur des *Rougon-Macquart* ni pour sa composition, qui manque le plus souvent de teneur, ni pour son écriture, qui consiste en notations aiguës et vibrantes. M. Paul Margueritte est un nerveux. Et, tout d'abord, sa nervosité se traduisit par je ne sais quoi de trépidant, et presque de convulsif. Il sut plus tard la maîtriser davantage; mais c'est d'elle que procèdent encore ses qualités comme ses défauts.

Depuis quinze ans qu'il écrit, M. Paul Margueritte a fait une vingtaine de volumes. Et, dans le nombre, plusieurs sont médiocres; leur conception et leur

1. Cf. p. 30.

exécution sentent la hâte. Tel, par exemple, un de ses derniers, *Femmes nouvelles*, où il multiplie les épisodes aux dépens du sujet, où il aborde successivement une foule de questions diverses sans en traiter une seule avec assez de suite, semant ainsi son livre de faits-divers qui distraient à chaque instant notre esprit et jamais ne le fixent. On retrouve partout chez M. Margueritte quelque chose de cette discontinuité quant au plan général, et, quant au détail de chaque scène, quelque chose de ce miroitement. Mais, dans ses meilleurs ouvrages, la précision vive et rapide s'unit à plus de solidité, à plus de cohérence. Il y en a quatre ou cinq que nous distinguerons des autres, et qui suffisent pour lui assurer une place éminente parmi nos romanciers contemporains. D'abord *Jours d'épreuve*, où, disciple des naturalistes en décrivant les tracas de la vie bourgeoise, il se sépare d'eux en montrant aussi ce qu'elle a de sain et de vaillant, en mettant dans ses peintures, non le mépris de Gustave Flaubert, non la morosité de M. Zola, mais un accent de sympathie cordiale. Puis la *Force des choses*, un des plus beaux romans parus ces vingt dernières années, pour sa fermeté concise, pour son pathétique non moins simple que poignant. Après la *Force des choses*, *Ma grande*, œuvre délicate et robuste, d'une tendresse grave, d'une pénétrante sincérité. Enfin la *Tourmente*, dans la conduite de laquelle il y a des incertitudes, mais qui est peut-être, entre les livres de l'auteur, celui où son observation, toujours si franche et si juste, a le mieux réussi à démêler la complexité du cœur humain.

Voilà cinq ou six ans, M. Paul Margueritte s'associa son frère Victor. Tous deux, depuis lors, n'ont signé aucun roman l'un sans l'autre. Le seul de leurs livres qui mérite d'être ici mentionné, c'est le *Désastre*, premier volume d'une série où les deux frères doivent raconter la guerre de 1870 et la Commune. MM. Margueritte y traitent à peu près le même sujet que M. Zola dans la *Débâcle*. Il n'est d'ailleurs aucune autre ressemblance entre la *Débâcle*, véritable épopée, de conception symbolique, et le *Désastre*, qui est plutôt un livre d'histoire. On pourrait même regretter que les auteurs aient introduit dans leur œuvre, non pas sans doute des personnages imaginaires, ni cette part d'invention grâce à laquelle s'éclaire et pour ainsi dire s'illustre la vérité historique, mais une sorte d'idylle amoureuse, qui, s'ils y mettent beaucoup de délicatesse et de discrétion, n'en paraît pas moins déplacée en un pareil livre. Sur les cinq cents pages du volume, trois cents environ retracent des marches ou des batailles. Le procédé de MM. Margueritte est tout analytique. Ils reproduisent la réalité telle quelle, de point en point, avec ce qu'elle a d'épars et de morcelé. Chaque petit fait se détache, brille un instant, puis disparaît, suivi d'un autre non moins fugitif; et la multitude des détails juxtaposés ne fait pas un tableau. Ces récits nous fatiguent à la longue par leur papillotage. Mais nous y louerons du moins la vive rectitude de chaque trait. Aussi bien le *Désastre*, surtout dans la seconde moitié, renferme de très belles scènes, sobres et fortes. Et les auteurs s'y inspirent d'un patriotisme viril, qui ne cache ni les

erreurs ni les défaillances, mais qui pourtant raffermit le cœur [1].

M. J.-H. Rosny [2] est peut-être le plus original de tous nos romanciers contemporains. Mais son originalité se manifeste souvent par des bizarreries. Cela provient sans doute d'une éducation qui, sans parler même des « Grecs » et des « Latins », ne doit rien à notre fonds classique. Il se forma tout seul, déjà sur le tard, et par une culture hâtive, indigeste, beaucoup plus scientifique d'ailleurs que littéraire. Lui-même, dénonçant dans ses préfaces, voire dans quelques-uns de ses romans, cette éducation formelle, qui, pour affiner les esprits, leur refuse toute nourriture un peu solide, regrette qu'il y ait de notre temps une sorte de divorce entre l'art et la science. Le savoir de M. Rosny est à peu près encyclopédique. Par malheur, ses livres s'en ressentent trop. Non seulement il nous y donne de véritables conférences qui ne tiennent pas toujours au sujet, mais encore ses descriptions sont presque toujours hérissées de mots techniques, rébar-

1. Les *Tronçons du glaive*, qui font suite au *Désastre*, ont été publiés dernièrement. Nous y trouvons les mêmes qualités et les mêmes défauts. L'œuvre manque surtout de cohésion. Au lieu de raconter la Guerre entière, MM. Margueritte eussent mieux fait sans doute d'en choisir un seul épisode. Leur souci d'historiens, qui ne veulent ni rien passer ni altérer en rien les proportions, a nui aux romanciers. Il y a dans les *Tronçons du glaive* beaucoup de morceaux qui méritent les plus grands éloges par leur précision significative et leur vigoureuse netteté. Mais le livre est trop long; il est touffu et fragmentaire.

2. Ou plutôt les deux frères Rosny. — Sur leurs débuts, cf. p. 30.

batifs, incongrus. Et sa psychologie, bien souvent, dénote un pédantisme candide : pour expliquer que le printemps fasse rêver d'amour une de ses héroïnes, il nous parlera de la palingénésie universelle et du renouvellement des globules. Quelque haute admiration que mérite son talent, nous devions marquer d'abord ce défaut de tact, de goût et de mesure.

Mais marquons aussi que le poète, chez M. Rosny, prédomine sur le savant. Si l'art de l'avenir lui paraît « tendre à une absorption de philosophie et de science », il veut que la science et la philosophie soient pour l'artiste des « éléments du Beau ». M. Rosny, même dans ses premiers ouvrages, n'eut jamais rien de commun avec le héros du *Termite*[1], qui, sous prétexte de littérature scientifique, s'acharne en maniaque à enregistrer, comme documentaires, les plus insignifiants traits de réalité. Il voit dans la science « un appareil amplificateur de nos facultés esthétiques ». Il la met au service de l'art ; et, foncièrement idéaliste, il croit que l'art a pour objet, non pas de transcrire les choses réelles avec une froide et sèche exactitude, mais d'exprimer l'âme de l'écrivain, sa sensibilité particulière, qui modifie chaque détail, et surtout sa conception du monde, qui subordonne les détails à une vue d'ensemble. L'idéalisme, chez M. Rosny, prend de lui-même un tour symbolique. Ni les individus ni les cas spéciaux ne l'attirent. Pour mieux généraliser, il lui arrive de simplifier et d'abstraire le plus possible, de bannir tout ce qui,

1. Cf. p. 37.

déterminant les lieux, les circonstances, les faits, les personnages eux-mêmes, restreindrait la signification et la portée de son œuvre. Nos romanciers psychologues étudient presque toujours des êtres d'exception, qui les intéressent par leur individualité propre. Quant à lui, beaucoup moins psychologue que moraliste, sa morale est « une morale d'Espèce », une morale *humaine*.

Ce qu'il y a peut-être de plus caractéristique chez M. Rosny, c'est son « humanité ». On pourrait sans doute expliquer par des raisons d'ordre purement littéraire que l'auteur de *Nell Horn* ait aussitôt rompu avec l'école naturaliste; mais le naturalisme lui répugnait aussi comme ne peignant de l'homme que ses bassesses et ses hontes. M. Rosny célèbre au contraire sa grandeur. Il a, pour exalter notre race, l'enthousiasme d'un apôtre. Il la glorifie dans tout ce qui en manifeste la vertu. Ses principaux romans lui ont été inspirés par ce sentiment d'humanité vaillante et généreuse. Deux surtout, *Daniel Valgraive* et *Vamireh*, méritent une mention particulière. Le talent de M. Rosny s'y montre, dans le premier, avec ce qu'il peut avoir de ferme sobriété et d'altière concision, dans le second, avec tout son déploiement lyrique ou épique. Et l'un comme l'autre magnifient l'homme. Vamireh, c'est l'ancêtre, l'initiateur lointain du progrès, de l'industrie, de l'art, le sauvage valeureux, sagace, fier, tendre, dont le cœur et l'esprit contiennent en germe la civilisation future. Daniel Valgraive, c'est le héros moderne, dans la conscience duquel se livre un combat contre les sug-

gestions de l'égoïsme et qui finit par sacrifier son « moi ». Disons mieux; il ne le sacrifie pas, il l'épure, il l'ennoblit, il n'en immole que l'égoïsme vil et sordide. M. Rosny ne donna jamais, comme tant d'autres, dans cet évangélisme russe qui, cédant au mal, répudiant la science, niant le droit, anathématisant le progrès, institue une morale, non pas seulement d'abnégation, mais de passivité servile. La morale qu'il préconise grandit l'homme, le rend plus actif, plus énergique; loin de croire que le Bien exige aucun renoncement, aucun abaissement, il le considère comme un moyen de développer son être, d'exercer toutes ses facultés, toutes ses forces, de remplir sa propre destinée en travaillant au bonheur des autres.

Les défauts de M. Rosny peuvent rebuter maints délicats. Sa composition est d'ordinaire éparse et diffuse: son style a souvent quelque chose de tourmenté, d'âpre, d'ardu. Nul autre écrivain de notre époque ne semble aussi capable que lui d'une œuvre tout à fait belle. Il y faudrait seulement plus de méditation, plus de travail, plus de temps. Il faudrait que M. Rosny ne publiât pas chaque année deux ou trois volumes. Ses meilleurs livres, ou, si l'on préfère, les meilleures portions de ses livres, se font pardonner leurs incohérences et leurs écarts par des mérites vraiment supérieurs. Le style même, si souvent rocailleux, pédantesque, gauche ou même incorrect, y brille de nouveautés vives et fortes. M. Rosny a de la noblesse et de la ferveur, une imagination riche, ample, puissante; il allie l'éclat à la précision, la simplicité à la magnificence, et, parfois, la grâce à la

vigueur. Admirable surtout dans les grands sujets où il peut se donner libre carrière, soit, par exemple, lorsqu'il ramène à un cas de conscience tout le problème moral, soit lorsqu'il personnifie en un héros symbolique les premiers efforts de l'humanité vers le beau, le vrai, le juste.

Nous nous serions abstenu peut-être de nommer ici M. Paul Adam, s'il n'avait publié dernièrement la *Force*. Non qu'il ne se fût déjà signalé par de nombreux ouvrages. Vingt ou vingt-cinq dans l'espace d'une quinzaine d'années. On ne vit jamais romancier plus fécond. M. Paul Adam a divisé ses romans antérieurs à la *Force* en deux groupes. L'un, intitulé l'*Époque*, comprend ceux qui peignent la vie contemporaine; l'autre, intitulé les *Volontés merveilleuses*, ceux qui retracent des figures idéales. Il se montre dans le premier un observateur réaliste, et, dans le second, un philosophe, un poète. Poète, philosophe, observateur, M. Adam est en effet tout cela; et il est encore un très savant occultiste, bien plus, une sorte de mage.

Malheureusement, la précaution qu'il prit de se dédoubler ne l'empêche pas de faire des ouvrages presque toujours diffus et obscurs. Leur plus grand défaut, dans l'un et dans l'autre groupe, c'est la surabondance des documents ou des idées. Et, par suite, la composition en est informe, le style bigarré, entortillé, discordant. M. Paul Adam y témoigne, au surplus, de remarquables dons. Dans son fatras indigeste,

se révèle parfois un écrivain de haute valeur. Aussi regrettait-on, quand n'avait pas encore paru la *Force*, que ce génie effervescent et fumeux semblât incapable de se clarifier.

Son dernier livre mérite encore plus d'une critique. Trop souvent âpre et criard de style, la fable y est compliquée d'épisodes oiseux, d'intentions peu nettes. Nous devinons certaines velléités symboliques qui ne se dégagent pas assez clairement. Nous ne saurions même dire si M. Paul Adam a prétendu glorifier la « Force » ou en montrer au contraire les déchaînements stériles. Mais le roman est hors de pair comme reconstitution d'une époque à la peinture de laquelle s'approprient tout particulièrement les qualités de l'écrivain, et même quelques-uns de ses défauts. Sans parler de l'exactitude matérielle dans les costumes et les décors, dans les plus petits détails des mœurs, de la vie civile ou militaire, la *Force* dénote chez son auteur une rare faculté d'évocation. Maints tableaux, surtout ceux des guerres, y ont beaucoup d'éclat et de mouvement. M. Adam possède au plus haut degré le talent de mouvoir les foules, d'en exprimer l'âme passionnée et tumultueuse. Ses personnages isolés, même ceux qui ne jouent qu'un rôle secondaire, sont caractéristiques et vivants ; et, quant à son héros, il allie en soi la vérité d'une figure individuelle et celle d'un type. Ce livre ne fait partie ni de l'*Époque* ni des *Volontés merveilleuses* ; il inaugure une série nouvelle qui s'intitule *la Vie et le Temps*. Inaugure-t-il aussi une nouvelle période dans l'œuvre jusque-là si confuse de son auteur ? Pour être classé

au premier rang de nos romanciers contemporains, M. Paul Adam ne doit que se régler et se contenir.

M. Marcel Prévost, très capable de force, et, au besoin, de brutalité, se recommande surtout par sa douceur caressante. Même s'il anathématise l'amour, comme dans la *Confession d'un amant*, il le peint avec une sympathie visible. Et par là s'explique le succès que fit à ses livres un certain public féminin. Ce public, les naturalistes se l'étaient aliéné depuis longtemps, par leur obscénité d'abord, et puis, disons-le, par leur chasteté. M. Prévost devint tout de suite son romancier de prédilection. Non pas que le jeune auteur eût de la femme une haute estime. Elle lui apparaissait, à vrai dire, comme une créature impulsive, sans discipline et sans moralité, ne remplissant même sa seule fin, perpétuer l'espèce, qu'à travers des caprices et des aberrations dont une raison toute rudimentaire ne saurait la garantir. Mais il savait aussi la séduction de « l'être aux caresses dissolvantes », de « l'éternelle corruptrice ». Il répétait avec l'Écriture : « Les bras de la femme ressemblent aux filets des chasseurs » ; et, en montrant combien la femme est redoutable, il lui rendait encore un hommage. Et puis, sa misogynie trahissait une intime complaisance pour les faiblesses de la chair. Nul autre n'excellait comme lui à décrire les langueurs ou les vertiges de l'amour. Bien mieux que M. Bourget, trop sérieux, trop appliqué, trop candide, il fut le romancier des « mondaines ». On l'aimait pour sa

finesse de tact, pour son aménité, pour sa grâce voluptueuse. Beaucoup de petites âmes inquiètes prirent comme confesseur ce casuiste de sévère doctrine mais de pratique indulgente, qui comprenait si bien leurs troubles secrets.

Parmi les nombreux romans de M. Marcel Prévost, trois surtout, avant les *Vierges fortes*, méritent qu'on les signale. *Mademoiselle Jaufre* est, dans la première partie, une exquise idylle, et, dans la seconde, une étude de caractère très vigoureuse. La *Confession d'un amant* fit beaucoup de bruit, parce que l'auteur s'y posait en moraliste austère; quelques éloges que puissent valoir à ce livre soit le charme du style, soit l'élégance du sentiment, c'est un livre qui n'a ni solidité ni sincérité, que gâtent des délicatesses factices et malsaines. Dans les *Demi-Vierges* enfin, M. Marcel Prévost retrace un type nouveau de jeune fille que les mœurs modernes tendent à développer en certain milieu. Et il n'a rien fait sans doute de plus curieusement observé, de plus vif, de plus brillant. S'il oppose à la « demi-vierge » la « petite oie blanche » et veut qu'on claquemure les filles dans un couvent, cette conclusion s'accorde fort bien avec ses idées sur la femme.

Les *Vierges fortes*, publiées l'an dernier, marquent une évolution très caractéristique chez l'auteur des *Demi-Vierges*, au point de vue moral non moins qu'au point de vue littéraire. Ce n'est pas sans doute que M. Marcel Prévost soit devenu féministe. Le livre semble même avoir comme objet de montrer que la femme ne saurait se passer de l'homme. Cependant on

y sent d'un bout à l'autre la sympathie de l'auteur pour ses héroïnes. Laissons-en de côté la partie romanesque et anecdotique, et n'en retenons que ce qu'il renferme de général sur le féminisme : le principe qui s'en dégage, c'est que la femme, personne morale, volonté consciente et libre, doit, par conséquent, être élevée en vue d'elle-même et de l'humanité, non en vue de l'homme, en vue d'un homme. Et, d'autre part, il y a dans ce roman toutes les qualités que nous connaissions à M. Prévost, mais il y en a d'autres, des qualités supérieures que nous ne trouvions pas dans ses romans précédents. Les *Vierges fortes* sont quelque chose de vraiment beau, soit pour l'ampleur et la souplesse de la composition, soit pour le naturel des personnages, soit pour le courant facile et continu du récit, et, en même temps, pour la diversité des scènes à travers lesquelles il se développe, ici familier, là grave, tendre, pathétique, toujours admirable de ressemblance avec la vie; soit enfin — malgré le renom d'équivoque moraliste que certains autres livres ont pu faire à M. Marcel Prévost — pour ce que l'œuvre tout entière a d'élevé, de noble, et, jusque dans la passion, de chaste et de pur.

M. Paul Hervieu, que nous retrouverons plus loin comme auteur dramatique [1], se fit d'abord connaître comme romancier. Ses premiers essais furent quelques nouvelles dont les héros sont en général de pauvres

1. Cf. chap. II, p. 160.

gens, pâtres, guides ou chasseurs de chamois; il retraçait la vie et les mœurs de ces humbles avec une discrète émotion. Puis, des histoires de fous l'exercèrent à l'analyse. Puis, changeant encore de milieu, il devint le peintre de ce qu'on appelle le monde, et publia coup sur coup ses trois romans les plus connus. *Flirt*, qui nous montre les mondaines dans le vide de leur existence artificielle, dans l'inanité de leurs occupations et de leurs plaisirs, dénote un observateur minutieux, un écrivain subtil, un moraliste perçant et froid. L'*Armature*, œuvre forte, mais visiblement concertée, procède d'une logique trop stricte. Quant à *Peints par eux-mêmes*, c'est sans conteste le meilleur roman de M. Paul Hervieu. Il y a dans *Peints par eux-mêmes* plus de substance que dans *Flirt*, plus de souplesse et de facilité que dans l'*Armature*. Ce n'est pas seulement le chef-d'œuvre de l'auteur, c'est bien aussi quelque chose comme un chef d'œuvre.

M. Paul Hervieu ne ressemble ni à M. Prévost ni à M. Bourget. Il n'a pas la grâce de l'un, il n'a pas non plus la gravité de l'autre. Son trait caractéristique est l'ironie. Il avait débuté par un petit volume, *Diogène le Chien*, où l'histoire du cynique, racontée tout uniment, sans la moindre remarque, témoignait d'une misanthropie acérée et nonchalante. Nous retrouvons l'ironie de M. Hervieu dans ses trois principaux romans; légère dans *Flirt*, âpre dans l'*Armature*, elle est, dans *Peints par eux-mêmes*, admirablement à point. S'effaçant derrière ses acteurs, il a choisi pour *Peints par eux-mêmes* la forme la mieux appropriée à

cette objectivité dans laquelle triomphe l'ironiste. C'est une série de lettres. Les personnages du roman nous laissent voir leurs vices, qui leur échappent, avec une naïveté parfaite, sans qu'aucun trait décèle l'auteur. Certains, les snobs par exemple, sont des plus amusants. Mais M. Hervieu ne se borne pas ici à nous montrer, comme dans *Flirt*, l'insipide vanité de la « haute vie ». Il nous montre encore ce que ses délicatesses apparentes cachent parfois d'ignominies et d'abominations. Mme de Trémeur se fait avorter, M. Le Hinglé triche. Au dénouement, double suicide : M. le Hinglé se brûle la cervelle, Mme de Trémeur s'empoisonne. Quelle autre ressource, en leur cas, pour des personnes si distinguées?

Dans ses romans mondains, M. Paul Hervieu affecte certains tours pénibles, durs, ou même peu corrects. On regrette aussi d'y trouver des entortillages et des mièvreries que n'excuse pas toujours la nécessité de rendre telles nuances plus ou moins singulières. On le regrette d'autant plus que cette manière sent l'application. Les nouvelles par où M. Hervieu débuta étaient d'un style très simple, et il écrit ses pièces de théâtre avec une nette rectitude.

Les premiers ouvrages de M. Maurice Barrès ont rapport à ce que lui-même nomme le culte du Moi. Dans *Sous l'œil des barbares*, il prétend déterminer sa personnalité, fixer cette personnalité ténue et fluide, la préserver des barbares, qui, s'il n'y veillait jalousement, auraient bientôt fait de la dissoudre. L'*Homme*

*libre* nous expose la liturgie du culte, les artifices ingénieux et compliqués par lesquels le « moi » s'exalte sans perdre la conscience de lui-même, et allie au plaisir des sensations les plus vives celui de l'analyse la plus aiguë. Après avoir fortifié par de nombreux exercices son individualité propre, l'auteur de l'*Homme libre* peut admettre en soi les éléments extérieurs, qu'il a, dès lors, la force de s'assimiler. Dans le *Jardin de Bérénice*, il cherche à concilier avec les obligations de la vie active les nécessités de la vie intérieure, à tirer de l'une la matière de l'autre, et, revenu parmi ces barbares dont il avait répudié le commerce, à élargir et enrichir son être, qu'exténuerait un égotisme trop exclusif, en lui assujettissant le leur. Sous le virtuose perçait l'homme d'action : M. Maurice Barrès « se plongea dans le courant de son époque » et voulut devenir une sorte de tribun. Mais l'expérience fut de courte durée; il sentit bien vite que sa nature fine et sèche le rendait incapable de tenir ce rôle, et revint aux subtilités de l'idéologie. L'*Ennemi des lois* pose « le problème d'organiser une génération vraiment libre » : l'égotisme de l'auteur y a dans l'anarchisme son aboutissement naturel. Enfin, le volume intitulé *Du sang, de la volupté et de la mort* est une glorification de « l'énergie ».

Après un assez long silence, M. Maurice Barrès reparaît avec les *Déracinés*, mais très différent de soi-même. Lui qui avait jusque-là professé que le premier devoir de l'individu est de développer sa personne, qui niait toute subordination de l'unité à la collectivité, toute discipline, il dénonce maintenant

l'individualisme comme subversif. Avec l'*Appel au soldat*, récemment publié, et l'*Appel au juge*, qui doit suivre, les *Déracinés* forment une trilogie qui s'intitule le *Roman de l'énergie nationale.* M. Barrès y célèbre encore l'énergie; seulement ce n'est plus celle de l'individu, c'est celle de la communauté. Une conversion si subite a de quoi nous surprendre. Elle s'explique pourtant, et, déjà, quelques passages de son précédent livre la laissaient prévoir, car ce livre trahit par endroits certaines préoccupations de solidarité ou même certains besoins de sympathie. Nous pouvons croire, d'abord, que lui-même commençait à trouver monotones ses variations sur le culte du « moi ». « Mon égotisme, disait-il voilà quelques années, est peu séduisant et ne se renouvelle guère. » Et puis, cet égotisme avait dû sans doute le surmener : ne nous étonnons pas si, fourbu par les pratiques d'un culte énervant, M. Maurice Barrès reconnut enfin que l'abus des sensations dévore la faculté de sentir. Peut-être aussi un court passage dans la politique suffit pour lui montrer le danger de théories qui méconnaissent les nécessités élémentaires de l'institution civile. En tout cas, les *Déracinés* marquent une rupture complète et définitive avec l'individualisme anarchique dont il avait jusqu'alors fait profession. On voudrait seulement qu'il n'y substituât pas je ne sais quel individualisme national, un « nationalisme » étroit et jaloux qui mettrait la patrie hors de l'humanité.

M. Barrès est, quant au fond, peu original. Toute la substance de ses livres, Spinoza, Stendhal, Taine

et Renan la lui ont fournie. Son originalité consiste dans la façon dont il s'approprie leurs idées; et il ne se les approprie d'ordinaire que par des contournements et des sophistications. La fantaisie même a chez lui quelque chose de laborieux. Nous nous demandons parfois si c'est de nous ou de soi qu'il se moque. Mais les obscurités dont il aime, surtout dans ses premiers ouvrages, à envelopper sa pensée, ne peuvent en dissimuler l'insignifiance. Il a très peu produit, et tout ce qu'il produisit jusqu'aux *Déracinés* est mince, grêle, superficiel et artificiel. La manière y supplée à la matière; une manière insidieuse, fallacieuse, pleine de détours et de simulations où lui-même s'égare.

Si M. Barrès a bien quelque talent d'analyste, sa psychologie s'enchevêtre le plus souvent de complications factices. Ce qui doit être surtout loué chez lui, c'est l'écrivain. Peu capable de teneur, il affecta pendant longtemps je ne sais quels caprices d'humoriste, et sa dernière œuvre, qu'il voulait composer solidement, manque au plus haut point de suite et de logique. Mais ce styliste, trop souvent précieux, alambiqué, entortillé, a écrit certains morceaux tout à fait exquis de finesse et d'élégante précision. Quelques-uns de ses paysages pourront figurer avec honneur dans les futures anthologies. Ils ne ressemblent point à ceux de nos descriptifs; ce sont les paysages d'un idéaliste, ou, mieux encore, d'un idéologue, « pour qui le monde extérieur n'existe pas ». Ne faisant que marquer l'impression par quelques traits rapides, ils ont, dans leur sécheresse même, une merveilleuse pureté.

M. Alfred Capus, qui, depuis quelques années, n'écrit plus guère que des pièces de théâtre, avait commencé par écrire des romans. Deux de ces romans, *Qui perd gagne* et *Faux départ*, sont en leur genre des chefs-d'œuvre. M. Capus excelle à représenter les fripons qui n'ont pas conscience de leurs friponneries, qui les font candidement et presque innocemment. Sa légèreté d'allure et son aisance n'empêchent pas que ses romans ne soient ceux d'un observateur, et même d'un moraliste, si l'on peut, sans pédanterie, en mériter le titre. Continûment ironique, mais d'une ironie qui ne se marque jamais par un trait particulier, par un mot, par un geste, il semble persuadé lui-même que ses gredins sont d'honnêtes gens. Et ne voyons pas là ce qu'on appelle *rosserie*. M. Capus a beaucoup plus de finesse et de mesure que les écrivains « rosses ». Son ironie se concilie fort bien avec la naïveté des personnages et ne nous la rend nulle part suspecte. Aucun effort chez lui, rien de concerté, de voulu, rien qui soit livresque. C'est le triomphe du naturel. Aussi des livres comme *Faux départ* et *Qui perd gagne* font-ils songer à *Gil Blas*.

Plusieurs romanciers de la génération nouvelle se sont déjà signalés par des œuvres remarquables. Un d'entre eux tout au moins, M. Édouard Estaunié, doit trouver ici sa place comme l'auteur de l'*Empreinte* et du *Ferment*. M. Estaunié avait débuté par *Un simple*, récit vigoureux et raide, d'une rectitude incisive. Ce

fut ensuite *Bonne dame*, où la composition manque de suite et d'unité, mais qui renferme des parties excellentes. L'*Empreinte* et le *Ferment* ont une valeur tout autre. Dans l'*Empreinte*, M. Estaunié nous montre les dangers d'une éducation qui étouffe la liberté de l'esprit, la personnalité intellectuelle et morale. Léonard, son héros, a bien pu rompre avec les Pères : façonné par leur discipline, il ne trouve plus à quoi se prendre, et finit, las d'errer dans le siècle comme une âme en peine, par renouer ses liens. Incapable d'être homme, il sera Jésuite ; et, si la foi lui manque, il en fera les gestes. Ce livre mit du coup l'auteur au premier rang des « jeunes » ; depuis le *Disciple*, on n'avait rien eu, dans le même genre, de plus original et de plus solide. Ainsi que l'*Empreinte*, le *Ferment* est une étude de psychologie individuelle à la fois et collective. Ce n'est pas seulement par lui-même que le héros du roman nous intéresse, mais en tant que type. Nos économistes et nos moralistes ont depuis longtemps signalé comme un grave péril ce qu'ils appellent le prolétariat intellectuel. Romancier, l'auteur du *Ferment* illustre par un vivant exemple les statistiques abstraites des uns et substitue aux lieux communs des autres la réalité même, figurée sous nos yeux avec une précision caractéristique. Il fait voir l'influence démoralisante de ce nouveau prolétariat sur la conscience de l'individu et son rôle dans la société comme agent de dissolution. Malgré certaines équivoques, ou même certaines contradictions apparentes, le *Ferment* n'en reste pas moins une œuvre supérieure. Si la seconde partie renferme un ou deux

épisodes dont le développement semble excéder leur rapport avec le sujet, toute la première et toute la troisième méritent de grands éloges pour la netteté de chaque scène en elle-même et pour la forte teneur de l'ensemble.

M. Estaunié produit peu, mais ses livres comptent. Œuvres longtemps mûries, riches d'observation, plus riches encore de méditation, l'*Empreinte* et le *Ferment* ont une haute portée soit sociale, soit morale.

Il faut mettre à part quelques romanciers qui retracent de préférence les mœurs et les figures rustiques.

Par réaction contre les complaisantes idylles de George Sand, le naturalisme ne voulut voir dans le paysan que ses laideurs et ses vices, le représenta comme un être rudimentaire dont la vie se ramène à deux ou trois instincts bestiaux. La *Terre*, de M. Émile Zola, œuvre puissante, œuvre réelle, n'est pas une œuvre vraie parce qu'il n'y montre qu'une part de la vérité, parce qu'il exclut de la vie paysanne toute noblesse, toute vertu, toute grandeur. Mais nous avons eu dans ce dernier quart de siècle des romanciers champêtres qui, n'appartenant à aucune école et ne subordonnant leur observation à aucune vue systématique, ont, chacun suivant son tour d'esprit, retracé les mœurs campagnardes avec exactitude, en ont rendu un tableau complet où se mêlent

le bien et le mal. Sans revenir sur Ferdinand Fabre, qui devait avoir sa place ailleurs [1], il faut signaler tout notamment M. Pouvillon, M. Theuriet et M. Bazin.

M. Émile Pouvillon a peint les paysans du Rouergue et du Quercy, soit dans des contes ou de petites nouvelles qui valent par la justesse piquante du trait, soit dans des récits plus étendus, *Jean de Jeanne*, l'*Innocent*, surtout *Césette*, que recommandent leur grâce vive et leur saveur du cru, soit enfin dans une sorte de tragédie rustique, les *Antibel*, qui est quelque chose de simple et de grand. Tout en idéalisant ses campagnards, il leur conserve pourtant le caractère qui convient aux fils d'un sol âpre et dur. Il excelle dans la description des lieux ; ses paysages sont d'une précision un peu mince, mais très pittoresque. Ce qui donne leur charme aux idylles de M. Pouvillon, c'est qu'il s'y montre à la fois un réaliste et un poète, un réaliste par sa fidélité significative, un poète par son émotion contenue et pénétrante.

M. André Theuriet est le peintre des Ardennes. Il en a rendu les sites avec un fin sentiment de leur grâce discrète. Ses personnages de prédilection sont moins les paysans que les bourgeois de petite ville. Il indique parfois leurs ridicules et leurs travers. Mais son âme tendre ne se plaît jamais dans la raillerie, et ce qu'il aime à exprimer, c'est ce que leur existence, monotone et terne, a pourtant de doux, de recueilli, de cordial. M. Theuriet a fait en ces dernières années

1. Cf. p. 18.

quelques romans plus ambitieux; il restera l'auteur de *Sauvageonne* et du *Mariage de Gérard*.

M. René Bazin commença par des récits d'un « idéalisme » tant soit peu fade. On y appréciait la délicatesse du moraliste et l'élégance de l'écrivain. Et c'est bien quelque chose. Mais, sans rien perdre de cette délicatesse et de cette élégance, il nous a donné récemment deux ou trois œuvres plus vigoureuses. Son dernier livre, la *Terre qui meurt*, l'emporte de beaucoup sur tous les autres par la franche réalité des peintures.

Avec ces trois écrivains, le roman champêtre n'est plus ni une églogue, comme il l'était avec George Sand, ni une satire, comme il le fut avec M. Zola. Il est réaliste au meilleur sens du mot, sans exclusion et sans parti pris. On peut nous peindre les paysans obtus et routiniers, mais on peut aussi nous montrer la sainteté de la tradition, la grandeur des antiques disciplines que maintient la vie rustique. On peut nous peindre les paysans âpres au gain, rudes et secs, mais on peut aussi nous montrer leur endurance, leur labeur opiniâtre, leur frugalité de mœurs. Et enfin l'on peut nous peindre les paysans obscènes et lubriques, mais on peut aussi nous montrer ce que l'amour a chez eux de plus frais et de plus naïf.

## CHAPITRE II

### LE THÉATRE

Émile Augier et Alexandre Dumas, qui étaient, voilà quarante ans, les maîtres de notre théâtre, passaient pour des réalistes, et même leur réalisme scandalisait les contemporains. Voilà quinze ou vingt ans, une école nouvelle réagit contre ce que l'art dramatique, après Augier, après Dumas, avait encore de conventionnel et de factice.

On se rappelle peut-être comment finit le premier acte du *Demi-Monde*. « As-tu faim? dit Olivier de Jalin à Hippolyte Richond. — Oh! oui. — Eh bien, allons dîner. » Dans la *Question d'argent*, nous voyons Mme Durrieu vérifier les comptes de la semaine. « Boulanger, vingt francs... Boucher, quatre-vingt-dix francs... Épicier... » Il n'en fallait pas davantage, en ce temps-là, pour que la critique accusât l'auteur de trivialité. Quelques progrès que le réalisme ait pu faire de nos jours sur la scène, nous devons pourtant reconnaître qu'Augier et Dumas lui ouvrirent la voie. Aucune comédie d'Augier n'est d'un bout à l'autre réaliste, mais, dans plusieurs, les meilleures parties

le sont. Dans les *Lionnes pauvres*, par exemple, tout le rôle de Pommeau, et, dans *Maître Guérin*, tout celui du principal personnage. Mais *Gabrielle* même inaugurait déjà une réaction contre la comédie de Scribe. Quant à Dumas, il osa représenter maintes figures qui avaient été jusqu'alors exclues du théâtre, la fille galante, entre autres, et le bellâtre entretenu. Plus hardi qu'Augier, il viola sans scrupule les « règles ». Dans le *Fils naturel*, il se refuse, malgré les sollicitations de Montigny [1], à jeter Jacques entre les bras de son père [2]; dans les *Idées de Madame Aubray*, il marie Jeannine avec Camille sans avoir pris la précaution de tuer l'homme dont elle a un enfant [3]. Aucun de nos réalistes n'a traité Scribe avec plus de mépris. Il lui reproche non seulement de substituer des « ficelles » à l'étude et à l'observation, mais de falsifier la morale par complaisance pour les préjugés de son public.

Même après Augier et Dumas, beaucoup restait à faire. Il y a encore chez Dumas et chez Augier trop de Scribe. Il y a sans doute chez eux ce qu'on ne trouve pas chez lui, l'étude des caractères, la peinture des mœurs, la discussion d'une thèse. Mais leur mécanisme procède visiblement de son théâtre. Quelque dédain que Dumas professe pour ce théâtre de marionnettes, lui-même, quand il était « tourmenté par l'idée d'une œuvre dramatique nouvelle », en relisait au hasard n'importe quelle pièce, afin de se refaire la main [4].

1. Le directeur du *Gymnase*.
2. *Théâtre de Dumas*, t. VI, p. 192.
3. *Ibid.*, t. VI, p. 177.
4. *Ibid.*, t. VIII, p. 180.

La structure générale de la comédie n'a pas varié. C'est d'abord une exposition, plus ou moins vraisemblable, qui nous met au courant des circonstances, nous présente les personnages, tels qu'ils doivent rester jusqu'au bout, et contient déjà tous les éléments de l'action. Cette action se noue vers la fin du premier acte. Les trois suivants, dont chacun renferme une scène capitale, sont remplis par le jeu régulier des péripéties. Enfin le dénouement, que ménage un cinquième acte d'ordinaire assez court, se déduit des quatre autres en vertu d'une opération quasi mathématique. Rien de plus ingénieux sans doute, mais rien de plus artificiel. L'ingéniosité même de l'auteur éveille notre défiance, en trahissant ses artifices. Voyez par exemple comment, dans le *Gendre de Monsieur Poirier*, un duel, annoncé dès le début, prépare la réconciliation finale de Gaston et d'Antoinette. Peut-être les combinaisons extérieures sont-elles plus fréquentes encore chez Dumas que chez Augier. Surtout pour préparer le dénouement. Au quatrième acte de l'*Étrangère*, Rémonin dit : « Les dieux vont venir. » C'est le *deus ex machina*, qui prend ici la forme d'un Yankee. Il fallait se débarrasser du duc de Septmonts. Quoi de plus simple? On le fait tuer par un excellent tireur qui arrive tout exprès d'Amérique.

Nous trouvons chez Augier et Dumas de nombreux coups de théâtre visiblement machinés pour l'effet. Dumas en abuse dans certaines pièces, dans l'*Étrangère*, qui est, à vrai dire, une sorte de mélodrame, mais aussi dans ses comédies d'observation et

d'étude, dans le *Demi-Monde*, dans le *Fils naturel*, dans l'*Ami des femmes*. Il y en a moins chez Augier. Rappelons-nous cependant le mot d'Antoinette : « Et maintenant, va te battre ! » dans le *Gendre de Monsieur Poirier*, et, dans les *Effrontés*, celui du marquis : « Excepté moi, madame ! » Nous sentons, là encore, je ne sais quoi de factice, qui décèle la main de l'auteur.

Ajoutons-y la tirade, si fréquente chez l'un comme chez l'autre, insupportable chez Dumas, — les reparties et les saillies, qui font, en tels dialogues, un pétillement continuel, — le style de théâtre, style apprêté, ne ressemblant pas du tout à celui de la conversation, style non seulement livresque, mais, pour mieux dire, — *théâtral*. Ajoutons-y certains personnages conventionnels. D'abord, celui du raisonneur. Il figure assez rarement dans les comédies d'Augier : le Bordognon des *Lionnes pauvres* en est, avec ses mots d'esprit ininterrompus, la plus agaçante personnification. Quant à Dumas, nous trouvons un raisonneur dans presque toutes les siennes. C'est Jalin du *Demi-Monde*, Ryons de l'*Ami des femmes*, Lebonnard de la *Visite de noces*, Thouvenin de *Denise*, Rémonin de l'*Étrangère*, bien d'autres encore, qui sont très utiles à l'auteur, tantôt pour préparer et conduire son action, tantôt pour l'expliquer, mais derrière lesquels nous l'apercevons lui-même faisant office de souffleur. Et voici maintenant des « poncifs » d'un autre genre : chez Augier, le fils Guérin, un colonel à la Scribe [1], Thérèse Lecarnier, si complai-

1. *Maître Guérin*.

samment opposée à Séraphine [1], Maximilien, type du « jeune homme pauvre [2]; » chez Dumas, Nanjac, l'officier candide [3], Gérard, l'ingénieur fervent et chaste [4], mistress Clarkson, la vierge du mal [5], Montaiglin, le mari clément, auguste et bénisseur [6], Cantagnac, le mystérieux agent de je ne sais quelle société occulte formée pour l'exploitation du génie [7], Nourvady, le nabab romantique, l'Antony millionnaire, le Monte-Cristo féru d'amour [8]. Tous ces personnages, les uns plutôt romanesques, les autres plutôt mélodramatiques, ont été visiblement faits « de chic » et ne doivent rien à l'observation de la réalité.

Ce ne sont pas seulement les personnages, le style, l'action, qui sentent le « théâtre », c'est aussi la morale. Augier et Dumas lui-même ne se hasardent guère à mettre en scène la vie réelle dans ce qu'elle peut avoir de bas et de laid. Et surtout l'un et l'autre, Augier principalement, perpétuent des conventions surannées, lesquelles, du reste, ne furent jamais conformes aux mœurs sociales. Voit-on ailleurs que sur les planches un garçon sans fortune, mais d'avenir, faire tant de difficultés pour épouser une héritière? ou bien le fils d'un failli croire que la société le repousse, qu'il lui faut cacher au désert une vie couverte d'opprobre? Le théâtre a sa morale. Plus

1. Les *Lionnes pauvres.*
2. Le *Fils de Giboyer.*
3. Le *Demi-Monde.*
4. L'*Étrangère.*
5. *Ibid.*
6. *Monsieur Alphonse.*
7. La *Femme de Claude.*
8. La *Princesse de Bagdad.*

large parfois que la morale courante, elle est d'ordinaire beaucoup plus stricte. Dans les *Effrontés*, par exemple, Henri Charrier rembourse tous les anciens actionnaires de son père, abandonne une fortune dont les origines sont suspectes. Mais cela ne lui suffit point. Le jeune viveur prend du service, part pour l'Afrique, et sans emmener avec lui l'aimable Taffetas.

Après les défauts communs aux deux maîtres de la scène comique, défauts procédant d'une même conception théâtrale, qui fait encore trop de part au convenu, signalons ceux que l'un et l'autre tient de son tempérament, de son tour d'esprit et de son caractère propre.

Il y a chez Augier un fond de « bourgeoisisme » natif, auquel s'ajoute, pour gâter parfois ses meilleures pièces, un respect timoré des préjugés sociaux, la crainte d'offenser les spectateurs dans leurs habitudes et dans leurs goûts. C'est pour plaire au public qu'il double une comédie politique très solide et très forte d'une comédie romanesque assez fade [1]. C'est pour lui plaire qu'il convertit au dénouement Gaston de Presles [2], Charrier [3], les Fourchambault, André Lagarde [4], chez lesquels il n'a donc pu nous montrer que des vices tout superficiels. Il n'ose peindre le mal qu'en mettant à côté le bien. De là ces contrastes factices et ces caractères plus ou moins con-

1. Le *Fils de Giboyer*.
2. Le *Gendre de M. Poirier*
3. Les *Effrontés*.
4. La *Contagion*.

ventionnels : non seulement Verdelet opposé à Poirier [1], mais le duc de Montmeyran au marquis de Presles [2], Thérèse à Séraphine [3], Sergines à Vernouillet [4]. De là ces « trucs » par lesquels il dévie souvent le cours des choses : un Paul Forestier de la vie réelle s'enfuirait avec Léa. De là enfin ces gauchissements, quand son sujet risque de choquer : le véritable sujet des *Lionnes pauvres*, c'était, comme il le dit, la prostitution dans l'adultère. Mais Séraphine, qui devrait être le personnage capital, laisse le premier plan à son mari. Et pourquoi? Tout simplement parce qu'Augier, il nous en fait l'aveu, a eu peur de fâcher le public [5].

Alexandre Dumas passe à juste titre pour moins timide. Lisons cependant la préface de l'*Étrangère*. Il y prend la défense de toutes les conventions que lui-même n'a pas osé violer. Plus hardi qu'Augier sans doute, Dumas n'appliqua souvent sa hardiesse qu'à imposer du faux. Nous l'applaudissons sur le moment, car il est aussi habile que hardi. Mais, une fois baissé le rideau, dès que nous nous sommes ressaisis, voici les « ficelles » qui se découvrent, voici les personnages qui montrent leur mécanique, voici la thèse qui trahit ce qu'elle a de spécieux et de fallacieux. Il « met le public dedans » : c'est là le triomphe de son art comme l'article essentiel de sa doctrine. Et, si la logique impérieuse de Dumas ne nous permet pas

1. Le *Gendre de Monsieur Poirier*.
2. *Ibid.*
3. Les *Lionnes pauvres*.
4. Les *Effrontés*.
5. Préface des *Lionnes pauvres*.

sur-le-champ de réfléchir, de discuter, elle donne à ses comédies une rectitude artificielle. Nous n'avons presque jamais l'impression de la réalité, de la nature, de la vie. Dans la vie réelle, ni les faits ne s'enchaînent avec cette rigueur, ni les caractères ne sont si simples, si nets, si catégoriques. On sort du théâtre en s'écriant : « Comme il est fort ! » Mieux vaudrait sans doute qu'on s'écriât : « Comme c'est vrai ! » Au reste, la thèse que veut démontrer l'auteur, cette thèse qui précéda la pièce, la détermine aussi tout entière. Même si Dumas observe le monde, son observation doit être nécessairement altérée par le souci qu'il a toujours de prouver quelque chose. Le logicien, chez lui, opprime l'auteur comique, réduit l'action de ses comédies à un théorème et leurs personnages à des automates.

Après les Augier et les Dumas, il fallait rapprocher le théâtre de la vérité. Dira-t-on que le théâtre a pour domaine, non le vrai, mais le vraisemblable? Tel que l'entendent les réalistes, le vrai est toujours vraisemblable. Les réalistes n'appellent point vrai ce qui a pu arriver une fois par un concours de circonstances exceptionnel; le vrai, pour eux, réside dans la réalité moyenne. C'est cette réalité qu'ils voulaient mettre sur la scène en ramenant la comédie vers une observation plus fidèle, vers une représentation plus exacte de la vie et des mœurs ambiantes, en excluant ce que, chez leurs devanciers, elle avait encore de

factice. Et sans doute le théâtre ne peut bannir toutes les conventions. Mais il y en a qui sont inhérentes au genre et il y en a qui se fondent uniquement sur la routine ou sur les préjugés. De celles-ci, beaucoup restaient encore, que la jeune école se proposa d'abolir. Augier et Dumas avaient présidé, voilà quarante ans, à l'évolution réaliste de notre comédie : elle se fit d'abord avec eux, elle dut ensuite se faire contre eux.

Dans le temps même où Dumas et Augier régnaient sur la scène, quelques écrivains, plutôt romanciers qu'auteurs dramatiques, tentèrent les premiers de renouveler notre théâtre en le modelant autant que possible sur le roman. Il faut citer parmi eux les Goncourt, Villiers de l'Isle-Adam, Alphonse Daudet et M. Émile Zola, qui peuvent être considérés comme les précurseurs de la comédie moderne.

Tandis que, dans la *Patrie en danger*[1], les Goncourt substituaient aux inventions romantiques une vérité toute documentaire, ils faisaient, avec *Henriette Maréchal*[2], un essai de drame réaliste, qui, comme tel, échoua bruyamment. Au reste, la pièce n'a pas une grande valeur. Il n'y manque ni la passion, ni même, en certains détails, la délicatesse de l'analyse. Mais elle est sèche et brusque, et se développe hors du véritable sujet. Quant aux innovations dont elle aurait donné le signal, Edmond de Goncourt a beau

1. Écrite en 1863, représentée en 1889.
2. 1865.

dire qu'*Henriette Maréchal* se distingue des pièces contemporaines en répudiant les « ingénieuses ficelles » et le « charpentage » à la mode[1] : bien des trous et bien des heurts nous font regretter ce mépris du charpentage, et nous aimerions encore mieux d'ingénieuses ficelles que ces ficelles grossières qui trahissent la maladresse des auteurs[2].

A l'exemple des Goncourt, Villiers de l'Isle-Adam proteste contre les praticiens, raille ce que lui-même appelle « la cuisine du théâtre », et il se plaint que « le dédain des moyens communs, des gesticulations et des parades soit vulgairement tenu pour la plus haute preuve de l'inhabileté scénique ». Une pièce au moins de cet écrivain si original, la *Révolte* [3], court drame à deux personnages, doit être ici mentionnée, soit pour la sincérité de sa composition, qui exclut tout artifice, soit pour la vérité de son exécution, qui n'admet rien de convenu.

C'est principalement comme auteur de l'*Arlésienne* que Daudet peut être rangé parmi ceux qui préparèrent la rénovation dramatique. Cette pièce n'eut d'abord aucun succès[4]. Le public et la critique trouvèrent qu'elle manquait d'action et que l'unité n'en était pas assez forte, lui reprochèrent de ne pas observer les règles du genre, c'est-à-dire la formule

1. Préface d'*Henriette Maréchal*.
2. Plus tard, au fort même de l'évolution réaliste, Edmond de Goncourt donnera *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon*. Il n'y a de nouveau dans ces pièces que l'absence de toute composition dramatique.
3. 1870.
4. Elle fut représentée en 1872.

traditionnelle. Pourtant, si nous ne retrouvons point dans la structure de l'*Arlésienne* l'exacte rigueur qu'imposait une discipline arbitraire, Daudet y concilie très bien les nécessités théâtrales avec cette aisance et cette largeur de développement qui peuvent seules nous donner l'impression de la vie. Et ce qu'il faut le plus en admirer, et ce qui, justement, s'accorde aux tendances de l'évolution moderne, c'est le naturel, ou, disons mieux, la naïveté des peintures. Les personnages (sauf le patron Marc, un peu factice) sont tous vrais et vivants. Non pas seulement ceux du premier plan, Rose Mamaï, si pathétique dans sa douleur de mère, et Frédéri, son fils, victime d'un amour fatal, mais encore les figures secondaires, Balthazar, avec sa gravité sentencieuse et fervente, Mitifio, d'un si net relief, la petite Vivette, si douce, si tendre, si candide en sa coquetterie même. Et le « milieu » n'a pas moins de vérité que les personnages; ces tableaux des mœurs provençales sont admirables de pittoresque et d'expression caractéristique. L'*Arlésienne* n'appartient à aucune école : elle se contente de peindre en toute ingénuité la vie et les passions. Tantôt gracieuse, tantôt poignante, toujours simple, toujours sincère, humaine dans l'acception la plus profonde et aussi la plus élémentaire du terme, elle montra une voie nouvelle en débarrassant le théâtre de ce qui, chez ses plus illustres représentants, en faisait trop souvent un genre faux.

Alphonse Daudet écrivit son *Arlésienne* sans avoir de système préconçu. M. Émile Zola, théoricien du naturalisme, le porta délibérément sur la scène

après l'avoir établi dans le roman. On se rappelle la vigoureuse campagne qu'il mena contre la convention, critiquant, avec trop de rigueur parfois, mais avec un sens très juste, les pièces des Sardou, des Feuillet, des Augier, des Dumas, encourageant au contraire toute tentative qui semblait orienter le théâtre vers une « formule » plus libre, plus souple, plus proche de la nature [1]. Lui-même mit bientôt la main à l'œuvre. Il fit d'abord les *Héritiers Rabourdin* [2], sorte de farce assez grossière, et dans laquelle le « costume » de la vie moderne s'accommode mal à la simplicité toute primitive des procédés. Ce n'est d'ailleurs qu'un pastiche; seulement, c'est un pastiche d'après les grands maîtres, d'après Molière surtout, dont M. Zola oppose aux vaudevillistes issus de Scribe la franchise, la droiture, la solide humanité. Deux autres de ses pièces, *Thérèse Raquin* [3] et *Renée* [4], sont plus originales et indiquent bien la direction qu'il veut donner au théâtre. Certes *Thérèse Raquin* a de graves défauts. L'auteur s'y trahit souvent, soit par le style, qui est trop « écrit », et même par certains mots de théâtre, vers la fin notamment, soit, dans la composition générale, par le contraste systématique d'un drame terrible et horrible avec la terne banalité du milieu. Il n'y en a pas moins là une tentative méritoire de rénovation théâtrale. Cette tragédie

1. Cf. *Nos auteurs dramatiques* et le *Naturalisme au théâtre*, les deux volumes où il a réuni ses principaux articles de critique théâtrale.
2. Représentés en 1874, écrits deux ans plus tôt.
3. 1873.
4. Faite en 1880, représentée en 1887.

se passe dans une arrière-boutique. Nulle intrigue d'ailleurs, nulle complication d'incidents adventices; nous ne nous y intéressons qu'à des sentiments. Enfin deux « héros » vrais, qui ne *jouent* pas, mais *vivent* devant le public, et que la réalité, sans cesse présente, ramène continuellement à leurs vulgaires occupations; et, comme figures accessoires, d'insignifiants comparses, les premiers venus, dans leur médiocrité plate et triviale[1]. Quant à *Renée*, elle diffère de *Thérèse Raquin* par la peinture d'une classe sociale tout autre, mais elle lui ressemble par la simplicité de la fable et par l'exclusion des personnages dits sympathiques. Ce qu'elle a sans doute de plus intéressant, c'est que M. Émile Zola prétend y appliquer la méthode naturaliste en représentant « l'homme physiologique » sous la double influence de l'hérédité et des entours[2].

Ni les Goncourt, ni Daudet, ni M. Zola ne réussirent au théâtre. Le naturalisme, qui renouvelle la critique et l'histoire, qui a déjà transformé le roman, ne subit ur la scène que des échecs, même avec un chef-d'œuvre comme l'*Arlésienne*. Il finira bien par y triompher, mais beaucoup plus tard. Pourquoi? Quels sont les obstacles qui l'arrêtèrent si longtemps?

D'abord, l'art dramatique suppose certaines con-

1. « Pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours. » (Préface de *Thérèse Raquin*.)
2. Cf. la préface de la pièce.

ventions indispensables. Les naturalistes ne prétendirent jamais s'y soustraire. Mais, des conventions essentielles à toute œuvre théâtrale, ils distinguaient celles qui ne se fondent point sur la nature même du genre, qui n'ont rien de nécessaire ni de fixe, qui varient avec les temps, avec les mœurs, avec les préjugés sociaux ou littéraires; et ce sont ces conventions-là dont ils voulurent libérer la scène. Or, les auteurs et les critiques de l'ancienne école s'autorisaient des unes pour imposer aussi les autres. Dans sa préface de l'*Étrangère*, Dumas remontre doctoralement à M. Zola que le théâtre n'est pas le roman, que la réalité ne peut être mise telle quelle sur les planches, que, d'ailleurs, les plus intransigeants naturalistes sont bien forcés de recourir au trompe-l'œil, et que l'*Assommoir*[1] par exemple nous montre, non pas Coupeau lui-même tombant de l'échafaudage, mais « un modeste mannequin ». Comme si, parce que Coupeau ne se casse pas vraiment la jambe, c'était une raison pour négliger, quant à tout le reste, la vérité du milieu et des accessoires! Comme si, parce qu'il y a des choses que l'on dit ou fait dans la vie réelle et qu'on ne peut dire ou faire sur la scène, c'était une raison pour prohiber, au théâtre, la représentation du laid et du mal! Le naturalisme voulait s'affranchir de conventions gratuites et vieillies : on lui répondait en alléguant les lois mêmes du genre.

Parmi tous les critiques qu'il eut à combattre, le plus redoutable fut Francisque Sarcey. Le solide

1. Pièce tirée du roman de M. Zola.

jugement de Sarcey, l'étendue de son savoir en matière dramatique, sa franchise et son indépendance, sa verve un peu grosse sans doute, mais drue et gaillarde, lui avaient très justement valu beaucoup d'autorité. Cette autorité, dont il pouvait faire usage pour ménager une réforme inévitable en accueillant ce qu'avaient de légitime les tendances de la jeune école, en modérant des audaces extravagantes parfois ou brutales, en conciliant la nouveauté avec la tradition, il la mit tout entière au service d'une formule surannée qui ne produisait plus rien que de convenu et de banal.

La critique de Francisque Sarcey se ramène à deux principes fondamentaux : 1° le théâtre a ses règles spéciales, son « optique » propre; 2° le théâtre est un genre essentiellement populaire. Et l'on ne saurait les contester en eux-mêmes ni l'un ni l'autre. Seulement, il les appliqua presque toujours dans leur sens le plus étroit.

En vertu du premier, Sarcey se porta le défenseur d'une dramaturgie exclusive et terre à terre. « Ça, » disait-il à chaque tentative que faisaient les novateurs, « ce n'est pas du théâtre ». Il avait souvent raison. Souvent aussi, ce qu'il repoussait comme n'étant pas du théâtre, c'était l'analyse psychologique et l'étude morale, tout ce qui peut donner à une œuvre sa valeur et sa portée, tout ce qui en forme la substance. Il finit par n'apprécier dans les œuvres théâtrales que leur mécanisme plus ou moins habile, par préférer à telle comédie de fine observation, qui n'était pas charpentée suivant les règles de sa

technique, un vaudeville ou un mélodrame vulgaires, mais bien « bâtis ».

En vertu du second, il se mit à la remorque des spectateurs. Plutôt que de faire leur éducation, il les entretint dans la routine. Il estima les pièces d'après le succès, comme un directeur. Il subordonna son jugement à celui de la foule. Il voulut être un écho. Je parlais tout à l'heure de son autorité. Le mot manque peut-être de justesse. Sarcey, du moins, ne s'acquit cette autorité qu'en exprimant le goût d'un public moutonnier qui se reconnaissait en lui.

Le public du théâtre n'est pas celui des livres. On peut encore expliquer par là comment l'évolution naturaliste s'est faite moins vite dans le genre théâtral que dans tous les autres, et, en particulier, que dans le roman. Un romancier écrit pour des lecteurs isolés, qui, s'ils ont l'intelligence ouverte, admettent volontiers les innovations. Mais, parmi le public pris en masse auquel s'adressent les auteurs dramatiques, ce ne sont pas les plus libres d'esprit qui font la loi. Je ne sais quelle moyenne s'y établit où dominent les préjugés communs; et ceux-là mêmes qui ne les partagent pas en subissent souvent la contagion.

D'autre part, il faut sur la scène le succès immédiat. Lorsqu'un romancier donne une œuvre originale et hardie, dont la nouveauté peut choquer, cette œuvre ne plaît d'abord qu'à un petit nombre de lecteurs. Mais elle peut attendre; elle est là, sous la main de qui veut la lire. L'œuvre du romancier ne *tombe* pas comme une pièce de théâtre. Si le succès

peut en être plus ou moins tardif, une seule expérience faite en bloc ne l'a pas irrémédiablement compromis. Au contraire la pièce de théâtre, quand elle ne réussit pas dès le premier jour, est, du coup, perdue. C'est ce qu'on appelle une chute. Elle ne s'en relève presque jamais. L'oubli se fait aussitôt. Pour l'en tirer, il faut un concours de circonstances tout exceptionnel, même si elle est incomparablement supérieure à celles qui ont reçu le meilleur accueil.

Aussi les auteurs, dont la plupart ne visent qu'à être applaudis, se règlent uniquement sur le goût public. Du reste, quel directeur les jouerait, s'ils en heurtaient les conventions? Presque toutes les pièces qui, dans les premiers temps de la réforme dramatique, firent le plus d'honneur à notre théâtre, avaient essuyé de nombreux refus avant de trouver un directeur assez hardi pour les jouer. Les écrivains dramatiques se bornent donc en général à pratiquer des recettes connues. Même ceux qui prennent un air de provocation ne manquent pas de pallier leurs audaces, composent sous main avec les préjugés et les habitudes de leurs spectateurs. Dans la préface de l'*Étrangère*, Alexandre Dumas soutient que l'auteur de théâtre doit avant tout plaire aux « masses », retenir ces masses inattentives et grossières en employant les moyens qui leur sont appropriés. Et il cite Gœthe et Schiller abandonnés pour un montreur d'animaux savants. Ce qui prouve sans doute que Gœthe et Schiller avaient tort de ne pas intercaler au moins dans leurs pièces quelques exercices de singes ou de chiens.

L'éducation du public ne pouvait se faire que lentement. En 1873, M. Zola le montre déjà « pénétré du souffle nouveau, las des éternelles histoires qu'on lui conte, éprouvant un impérieux besoin de jeunesse et d'originalité[1] ». La chute de *Thérèse Raquin* n'en suivit pas moins celle de l'*Arlésienne.* Quelque dix ans plus tard, la pièce capitale du théâtre en ce dernier quart de siècle échoua piteusement. Les *Corbeaux*, représentés à la Comédie-Française le 14 septembre 1882, eurent tout juste les trois représentations réglementaires.

Henry Becque mit le premier sur la scène un chef-d'œuvre qui consacrât la nouvelle dramaturgie. Réformateur de notre théâtre, Becque avait, outre le talent, tout ce qu'il fallait pour l'être. D'abord, une grande confiance en soi, puis un égal mépris de ses devanciers, enfin une fermeté de caractère, ou, disons mieux, une obstination qui ne sacrifia jamais rien aux préjugés du public. Ce qui nous étonne seulement, c'est qu'il ait pu se faire jouer.

Nous ne parlerons pas de ses premières œuvres : *Sardanapale*, livret d'opéra semblable à tous les autres, l'*Enfant prodigue*, bouffonnerie dans le goût de Labiche, *Michel Pauper*, drame romanesque et déclamatoire, où se rencontrent, il est vrai, de fortes scènes, mais qui retarde de trente ou quarante ans,

1. Préface de *Thérèse Raquin.*

et dans lequel rien ne nous laisse entrevoir ce qui fera plus tard l'originalité propre de l'auteur. Deux petites pièces, la *Navette*[1] et les *Honnêtes femmes*[2], paraissent déjà plus significatives. Elles n'ont pas du reste beaucoup de valeur. L'une est quelque chose d'assez plat, et Becque lui-même ne vit jamais dans l'autre qu'une bluette sans conséquence. On peut dire cependant que les *Honnêtes femmes* préludent aux *Corbeaux* par la simplicité toute familière avec laquelle l'auteur y représente des choses de la vie réelle; et la *Navette*, d'autre part, nous donne comme une première esquisse de la *Parisienne*, où nous trouverons, dans un sujet analogue, le même genre de comique froid, incisif et rentré.

En somme, les *Corbeaux* et la *Parisienne* sont les deux seules œuvres de Becque qui comptent. Il produisit fort peu. Nous devons sans doute faire la part des difficultés qu'il éprouva, des démarches innombrables qui usèrent son temps, des refus et des échecs qui aigrirent son esprit. Mais, lorsque la *Parisienne* lui eut ouvert toutes les portes, il vécut encore près de quinze ans, et, pendant ces quinze années, ne put mener à bout les *Polichinelles*. Serait-ce que, son imagination lui suggérant sans cesse des sujets, il abandonnait l'œuvre entreprise pour en commencer chaque fois une nouvelle? On l'a dit. Je croirais plutôt le contraire. L'invention semble avoir manqué à Becque. Il tira d'expériences personnelles la matière de ses deux grandes pièces, et les autres, sauf *Michel*

1. 1878.
2. 1880.

*Pauper*, ne font guère que l'annoncer ou le répéter. S'il invente peu et reproduit généralement des choses vues, le champ de son observation fut très restreint. Et c'est ce qui nous explique qu'il n'ait pas écrit davantage. Aussi bien les *Corbeaux* et la *Parisienne* suffisent pour lui mériter une place à part entre les auteurs dramatiques de ce temps. Son œuvre, qui tient là tout entière, pourrait être plus riche et plus diverse; elle ne pourrait avoir dans l'histoire de notre théâtre une signification plus décisive.

*Hernani*, la *Dame aux camélias*, les *Corbeaux*, voilà sans doute les trois dates capitales du théâtre français au XIXe siècle. Les *Corbeaux* sont quelque chose d'aussi nouveau en leur genre que l'avaient été, trente ans auparavant, la comédie d'Alexandre Dumas, et, cinquante ans auparavant, le drame de Victor Hugo. Ce qui, du reste, le montre, c'est que tous les directeurs y firent le même accueil : au Vaudeville, Deslandes; au Gymnase, Montigny, puis Koning; à l'Odéon, Duquesnel, puis La Rounat; à la Porte-Saint-Martin, Ritt et La Rochelle; à la Gaîté, Ballande; à Cluny, Clèves; à l'Ambigu, Lafontaine. Et leurs prévisions ne les trompaient point : représentée sur le Théâtre-Français grâce à Thierry [1], qui finit par persuader Perrin [2], la pièce ne put tenir devant un public dont elle choquait les traditions et froissait les préjugés.

Qu'est-ce donc qu'il y avait de nouveau dans les

1. L'ancien administrateur.
2. L'administrateur d'alors.

*Corbeaux*? Rien de moins que le fond même et la forme. Quant au fond, la vérité naturelle des caractères; quant à la forme, la simplicité de la composition, de la mise en scène, du style. Et tout cela sans doute ne date pas de Becque : seulement les *Corbeaux* marquent un retour au réalisme classique, à Molière, dont l'auteur se réclamait; ils marquent une rupture complète avec le théâtre artificiel et conventionnel, celui de Scribe, celui de Beaumarchais, qui fut le premier des « faiseurs ».

Si les *Corbeaux* sont une œuvre maîtresse, ils ont pourtant leurs défauts. D'abord une certaine lenteur d'action : mais cette lenteur est nécessaire, à vrai dire, pour que les personnages se développent d'eux-mêmes, comme dans la vie, sans coups de théâtre ou péripéties factices. Puis, quelques procédés de l'ancienne école; par exemple le monologue, très bien amené d'ailleurs, où Teissier dévoile ses plans [1]. Enfin et surtout, des mots de caractère trop appuyés, qui sentent plus ou moins l'artifice. Sans parler du musicien Merckens, grossier à plaisir et gratuitement, presque tous les personnages dépassent, çà et là, la juste mesure. « Je ne suis pas femme à abuser d'un secret qu'on me confierait, » déclare Mme de Saint-Genis; « j'en aurais le droit, si je le surprenais moi-même [2]. » A Mme Vigneron, qui demande combien Vigneron lui a laissé : « Vous avez dû cependant, » répond le notaire Bourdon, « vous en rendre compte. Quand on perd son mari, c'est la première chose dont on

1. Acte II, sc. III.
2. Acte I, sc. IV.

s'occupe.[1] » Lorsque Teissier veut prendre Marie chez lui : « Est-ce que vous ne seriez pas bien aise, » dit-il, « de laisser votre famille dans l'embarras et d'en sortir vous-même? J'aurais ce sentiment-là à votre place[2]. » Voilà des traits, et je pourrais en citer plusieurs autres, qui nous montrent l'auteur et non les personnages.

N'insistons pas trop sur ces détails. Pour tout le reste, il faut reconnaître la modération de Becque. On doit lui savoir gré de répudier un optimisme de commande qui faussait jusqu'aux meilleures pièces de ses prédécesseurs; mais on doit le louer non moins de ne pas étaler un pessimisme systématique. Il y a telles comédies de Molière où ne figurent guère que des sots ou des fripons. Ici, sur une quinzaine de personnages, six ou sept méritent notre estime. Georges de Saint-Genis[3], que l'auteur pouvait si facilement rendre odieux, est seulement faible. Rosalie, qui n'abandonne pas ses maîtres tombés dans la misère, obtiendrait un prix académique, avec la protection d'un « duc ». Quant aux Vigneron, le père, la mère, le fils et les filles font plutôt honneur à la nature humaine. En vérité nous taxerions Becque d'optimisme, si ses personnages les plus « sympathiques » n'étaient pris dans la réalité familière, s'il n'en avait exclu toute fade idéalisation. Notons d'ailleurs que ses gredins eux-mêmes rendent hommage à la vertu par

1. Acte II, sc. VII.
2. Acte III, sc. VIII.
3. Personnage muet, mais qui n'en a pas moins sa physionomie.

leur hypocrisie. Et enfin, si parfois leurs « mots » sont cyniques, ils sont presque toujours aussi naturels que profonds. « Ah ! ma pauvre enfant, » dit Teissier à Marie dans la dernière scène, « depuis la mort de votre père, vous n'avez été entourée que de fripons. » Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup mieux chez Molière.

Becque n'affecte pas plus la dureté que la misanthropie. La peinture qu'il nous fait des Vigneron tout au début dénote une sympathie cordiale. En leur ensemble, les *Corbeaux*, malgré la noire tristesse du sujet, n'ont rien d'oppressif comme ils n'ont rien de contraint. Sans doute l'auteur se garde de solliciter notre émotion. Il ne montre pas non plus la sienne; et pourtant, si discrète, si contenue qu'elle soit, on la sent d'un bout à l'autre du drame. Tandis que ses disciples se piqueront d'indifférence ou même de cruauté, il n'a nulle honte d'être sensible, d'être humain, de laisser voir sa pitié pour les uns et son mépris pour les autres.

Il ne moralise pas du reste, ni ne soutient une thèse. Son unique objet consiste à *faire vrai*. « J'avais été frappé bien des fois, » dit-il, « lorsqu'une famille a perdu son chef, de tous les dangers qu'elle court et de la ruine où elle tombe bien souvent. » C'est, nous le disions tout à l'heure, d'expériences particulières que dérive sa pièce; et ces expériences peuvent bien l'amener à quelque idée générale, mais elles le maintiendront sur le terrain de la réalité et le sauveront de l'abstraction. « J'ai, déclare-t-il, l'horreur des pièces à thèse. » Et encore, non sans ironie : « Je ne

suis pas un penseur. » Au surplus, ce qu'il dit là de soi, il le dit ailleurs de Molière, et presque dans les mêmes termes. « Molière n'est pas un philosophe, Molière n'est pas un penseur; ne lui demandez pas des idées, ne lui demandez pas une leçon de morale, ne lui demandez pas un conseil pratique. Sa fonction est de représenter ses semblables[1]. » Aurait-il tout à fait raison? Peut-être la supériorité de Molière tient-elle justement à ce que Molière est un philosophe, un moraliste. Mais, lors même que l'auteur des *Femmes savantes* et du *Misanthrope* nous donne des leçons, sa thèse, si thèse il y a, n'altère point le juste et vrai développement des caractères. C'est par là que Molière se distingue de Dumas. En rompant avec Dumas et sa formule systématique, Becque revient à Molière, ou, pour mieux dire, il revient à l'observation sincère de la nature.

Les *Corbeaux* se développent tout uniment, sans incidents fortuits, sans complications extérieures, sans intrigue. La donnée initiale suffit : il n'y a dans la pièce qu'une seule et même situation, de plus en plus tendue jusqu'au dénouement, qui se fait de lui-même. Point de raisonneur, point de tirades. Point d'autre pathétique que celui qui sort directement du sujet. Point d'autres « mots » que des mots de situation. Un style, très dramatique certes par sa précise et nette sobriété, mais qui nulle part ne sent l'écriture. Il ne serait pas exagéré de dire que jamais, depuis Molière, la vie n'avait été repro-

1. Conférence sur l'*École des femmes*.

duite sur la scène avec une vérité si ample à la fois et si minutieuse, si exacte et si libre. Jamais auteur comique n'avait si bien concilié une fidèle représentation de la nature avec les exigences du théâtre.

La *Parisienne* ne vaut pas autant. Ou du moins elle est bien, comme les *Corbeaux*, un chef-d'œuvre, mais dans un genre tout autre, le chef-d'œuvre d'un art beaucoup plus volontaire et beaucoup plus strict. Becque lui-même ne s'en exagérait pas la valeur. « C'est, dit-il, une fantaisie qu'il est très agréable d'avoir écrite pour montrer aux gens d'esprit qu'on n'est pas plus bête qu'eux. » Une fantaisie, et une sorte de gageure. Les critiques prétendirent que la *Parisienne* n'était pas une pièce bien faite. Elle est trop bien faite, à vrai dire, et son plus grave défaut, qui la gâte, consiste justement en ce que, d'un bout à l'autre, elle dénote le parti pris. Becque y affecte visiblement une misanthropie de pince-sans-rire. Nous sentons sa misanthropie dans l'insipidité monotone de ces trois actes. Nous la sentons mieux encore dans l'insignifiance du dénouement. Clotilde se remet avec Lafont plutôt que de revenir à son mari. Pourquoi cela? D'abord, si Clotilde quittait Lafont, la *Parisienne* semblerait contenir une leçon morale; ensuite, le dénouement qu'a voulu Becque rétablit les choses en leur état initial, et, par là, montre la vanité de la vie. On voit d'ailleurs, soit à certains mots convenus[1], soit même par toute la

1. Ceux-ci, par exemple, de Clotilde à Lafont : « Je crois que vous vous entendriez très bien avec une maîtresse qui n'aurait

facture de la pièce, que l'auteur se sait gré de son ironie et s'y conjouit férocement. Il ne force point les traits. Il nous fait accepter comme ordinaires et moyens des personnages d'une immoralité révoltante, et si naturelle pourtant qu'elle leur échappe, qu'elle pourrait nous échapper à nous-mêmes. Là triomphe son art. Mais son pessimisme y triomphe aussi, tout en se dissimulant. Or, ce pessimisme systématique nuit à la vérité de l'action et des figures. C'est pour cela que la *Parisienne* n'égale pas les *Corbeaux*; elle n'est, en effet, qu'une fantaisie, une fantaisie très laborieuse.

Et c'est pour cela même qu'elle fit école. Les *Corbeaux*, qui se contentent de peindre la vie, ont inauguré sans doute le nouveau théâtre. Mais cette pièce ressemblait trop à la nature même pour faire école, elle était trop sincère, trop exempte de procédés et d'esprit de système. La *Parisienne*, en vertu de ses défauts non moins qu'en vertu de ses qualités, devint tout de suite un modèle. Becque eut ses disciples, qui imitèrent et exagérèrent encore la misanthropie du maître. Deux ans après, se fondait le Théâtre-Libre.

Le Théâtre-Libre fut inauguré en 1887 par M. Antoine dans une salle plus que modeste du passage de

pas de religion. Quelle horreur! » — « Vous n'aimez pas mon mari, non, vous n'aimez pas mon mari. » — Ou celui-ci encore, de Lafont à Clotilde : « Résistez, Clotilde, c'est la seule conduite honorable et digne de vous. »

l'Élysée des Beaux-Arts, à Montmartre. M. Antoine, zélé partisan du naturalisme, voulait représenter les œuvres qui s'inspiraient des tendances modernes, en y appropriant la mise en scène et le jeu des acteurs. Lui-même n'était point un comédien professionnel. Il avait étudié en dehors de toute école, et, comme on dit, sans autre maître que la nature. Son théâtre était dans les meilleures conditions pour servir la réforme dramatique. Le public s'y composant uniquement de souscripteurs, on ne craignait pas la censure. Et surtout, aucune œuvre, si grand que le succès en fût, ne devant avoir plus de trois représentations, on se préoccupait uniquement de l'art. M. Antoine n'hésita pas à jouer soit d'anciennes pièces tenues jusque-là pour « injouables », comme la *Patrie en danger* des Goncourt, soit des pièces nouvelles qui avaient été refusées par les autres directeurs, comme la *Chance de Françoise*, ou qui n'auraient pu manquer de l'être, comme celles de M. Léon Hennique, de M. Georges Ancey, de M. Jean Jullien; et c'est grâce à lui que put se faire en quelques années la rénovation de notre théâtre.

Il s'agissait pour M. Antoine, non seulement de bien choisir ses auteurs, mais de représenter leurs œuvres avec le plus de fidélité et le plus de naturel possible, en abolissant la convention dans l'art scénique comme eux-mêmes l'abolissaient dans l'art dramatique.

Au Théâtre-Libre, les décors sont une exacte reproduction du milieu. Non pas sans doute qu'on puisse transporter la nature même sur la scène. Il y

a des limites à cette exactitude, et si toutes les salles ont dans la réalité quatre murs, aucun naturaliste ne se plaint qu'une salle de théâtre en ait seulement trois. Question de mesure, ou plutôt question de possibilité pratique. Le décor doit être aussi vrai qu'il peut l'être. Et certes on dit avec raison que la richesse des accessoires risque de faire tort au drame lui-même. Mais la mise en scène, dans les pièces naturalistes, n'a rien de luxueux; elle ne consiste qu'à copier fidèlement des milieux tout ordinaires. Le Théâtre-Libre y attache une grande importance, et non sans motif. Nos classiques, à vrai dire, se contentaient d'un décor insignifiant. C'est qu'ils peignaient « l'homme », c'est qu'ils avaient pour objet une vérité idéale et générale, c'est que leurs personnages étaient, sinon des abstractions, tout au moins des types. Au contraire, le nouveau théâtre représente des figures précises, déterminées dans le temps et dans l'espace, des individus complets, qui ont un corps aussi bien qu'une âme, qui subissent l'influence des choses ambiantes. Le décor n'est pas moins important sur notre scène que la description dans notre roman. Un théâtre naturaliste ne peut se concevoir sans décors exacts.

Quant au jeu des comédiens, il y a certes à faire, là encore, la part nécessaire des conventions. Les comédiens doivent, par exemple, élever la voix. Sous prétexte que l'action se passe de nuit, éteindra-t-on toute lumière? Il faut que le public puisse voir. Il faut de même que le public puisse entendre; et, pour être entendu de partout, on parle sur la scène

autrement que dans un salon. Mais, si certaines conventions s'imposent nécessairement, est-ce donc une raison pour maintenir celles qui ne sont pas inhérentes au genre même? Lorsque M. Antoine ouvrit son théâtre, le jeu des acteurs altérait comme à plaisir la vérité. Ils avaient, d'abord, un ton factice. Ils avaient une manière conventionnelle d'entrer, de marcher, de gesticuler, de prendre des temps, de s'asseoir. Leurs mouvements, tout mécaniques, manquaient de naturel et de spontanéité. Dans les scènes de quelque étendue, on voyait celui de droite aller à gauche et celui de gauche à droite, sans rien qui justifiât ces « passades », faites pour divertir les yeux. Ils aimaient mieux quêter les applaudissements que donner l'impression de la vie réelle. Ils s'adressaient au public, lançant dans la salle, de toute leur voix, un mot d'esprit, une réplique à effet. Quand ils étaient censés écouter leur interlocuteur, ils ne le regardaient même pas, lui tournaient presque le dos. Chacun d'eux, ayant son rôle typique, y ramenait bon gré mal gré les personnages les plus divers. Ils ne se mettaient point au service de l'auteur, mais l'auteur composait ses pièces sur leur modèle. On se rappelle les difficultés que firent à Becque ceux du Théâtre-Français pour les répétitions des *Corbeaux* et de la *Parisienne*. C'étaient sans doute d'éminents comédiens : il n'en eut que plus de peine à réformer leur débit. Apprêté et artificiel, ce débit ne pouvait s'accorder avec les pièces de la jeune école. Il fallait revenir à la nature. Telle fut l'œuvre du Théâtre-Libre. Et sans doute M. Antoine tomba

parfois dans l'exagération, ne tint pas toujours assez de compte des nécessités théâtrales. Mais, si le jeu de nos acteurs est en général devenu plus naturel, c'est à lui que nous le devons. Il forma la première troupe de comédiens qui, moins préoccupée du parterre et des loges que de la pièce même, ait vraiment imité la vie.

Le Théâtre-Libre ne se bornait pas à représenter des comédies proprement naturalistes. Parmi les pièces qu'il joua, signalons entre autres la *Patrie en danger* et la *Mort du duc d'Enghien*, qui sont des restitutions historiques, le *Pain du péché*, sorte de légende populaire, la *Reine Fiammette*, sorte de drame romantique, *Boubouroche*, une farce, la *Chance de Françoise*, une comédie d'analyse, les premières œuvres de M. de Curel aussi bien que celles de M. Georges Ancey ou de M. Brieux. Naturaliste lui-même, M. Antoine admit pourtant sur sa scène les tentatives les plus diverses de tous les novateurs, voire celles qui étaient directement opposées à la formule du naturalisme. Le convenu et le banal furent seuls exclus.

Il y a pourtant ce qu'on peut appeler la pièce-type du Théâtre-Libre. Le sujet en est pris dans la réalité ambiante. Elle représente des personnages moyens et des faits communs. Elle répudie, dans sa structure et dans sa forme, les procédés de l'école antérieure, qui, pour tout ce qui concerne la technique, reconnaissait encore Scribe comme le maître de la scène.

C'est ainsi que l'exposition y est considérablement réduite ou même supprimée. Les personnages ne se racontent plus, au lever du rideau, une foule de choses qui leur sont connues, mais dont ils instruisent les spectateurs. Pour une bonne exposition, dans notre théâtre classique lui-même, celle de *Tartuffe* par exemple, combien n'y en a-t-il pas qui manquent de vraisemblance et de naturel! Nos auteurs modernes entrent en matière immédiatement. Faut-il tant de préparations, si, comme nous le disions tout à l'heure, leurs pièces ne représentent rien que d'« ordinaire »? La « fable » y est très simple. Jusqu'alors notre comédie avait fait une grande place à l'intrigue. Maintenant, plus de complications extérieures, plus d'incidents fortuits, ou qui n'ont, du moins, aucun rapport avec le véritable sujet, avec le fond même. Des tableaux, quand c'est une comédie de mœurs; des analyses vivantes, quand c'est une comédie de caractère. On renvoie l'intrigue au vaudeville ou au mélodrame. On n'en admet que ce qui est nécessaire pour l'évolution des personnages. Telle pièce s'intitule *étude*. On apprécie peu l'habileté de facture. Et, à vrai dire, les meilleurs praticiens sont en général ceux qui portent dans leurs œuvres le moins d'observation et de vérité morale.

Peindre les mœurs et les caractères, voilà donc l'objet unique du Théâtre-Libre. Presque toujours, c'est la petite bourgeoisie que les nouveaux auteurs mettent sur la scène. Ils nous la montrent dans la vérité minutieuse et significative de son milieu. Leurs devanciers avaient de préférence représenté le

« monde ». Mais les mondains, en vertu de leur condition même, échappent aux besoins, aux soucis, aux tracas des existences communes, n'ont pas de profession, n'ont pas de réalité sociale, n'ont guère de réalité physiologique. Les personnages de classe moyenne que peint le Théâtre-Libre vivent d'une vie plus concrète. Leur psychologie est sans doute moins subtile, car ils ont autre chose à faire que de raffiner sur leurs sentiments; elle n'est pas en tout cas moins humaine, elle l'est davantage, si elle nous rend, non des types exceptionnels, mais de véritables hommes pris en pleine humanité. Et cela, du reste, ne l'empêche point d'exprimer parfois les plus fines nuances. Des pièces telles que les *Résignés* de M. Henry Céard ou l'*Avenir* de M. Georges Ancey, se recommandent par une délicatesse d'analyse que nous trouvons rarement chez leurs prédécesseurs.

La peinture des caractères était elle-même, dans l'ancien théâtre, soumise à des conventions dont il fallait s'affranchir. C'est ainsi que les personnages devaient rester identiques à soi depuis l'exposition jusqu'au dénouement. On trouve la règle chez Horace, et tous nos poètes classiques s'y conformèrent. Il est vrai que l'unité de temps la justifie, un caractère ne changeant point dans l'espace de vingt-quatre heures. Mais elle demeurait en vigueur depuis que l'unité de temps n'était plus observée. Là triomphait la logique superficielle du théâtre. Cette logique ne s'accorde point avec ce que l'âme humaine a de complexe et de mobile. Les novateurs la répudièrent comme artificielle, comme contrainte. Ils

mirent sur la scène des figures moins raides, moins expresses, moins arrêtées. Ils ne peignirent pas à proprement parler des *caractères*, car le caractère, tel que l'entendait l'ancien système dramatique, est une conception tout abstraite que dément la vérité humaine. Leurs personnages, n'étant pour la plupart ni bons ni mauvais, se modifient, évoluent, passent du bien au mal, du mal au bien. Et, s'ils ne sont pas aussi clairs, aussi « constants », ils nous donnent beaucoup mieux l'impression de la vie réelle.

Enfin le Théâtre-Libre répugne aux thèses, aux leçons qui découvrent l'auteur, qui ne sont pas seulement celles des faits eux-mêmes. Il rompt avec le fade idéalisme et l'optimisme conventionnel, avec cette moralité de commande en vertu de laquelle on n'osait pas faire vrai. Il ne s'applique qu'à représenter les choses et les hommes tels qu'ils sont. Et, pour les représenter exactement, il bannit toute préoccupation étrangère à son objet, toute vue ou théorie qui fausserait le cours naturel des choses, et il ne craint pas de montrer à nu les misères et les laideurs humaines.

Maints défauts de ce nouveau théâtre sont assez apparents. Il peut arriver que le manque d'exposition et de préparation nuise à la clarté, que nous ne comprenions assez bien ni les faits, lorsqu'on ne nous a pas mis au courant des circonstances antérieures qui les expliquent, ni les personnages, lorsqu'on ne nous a pas appris quels mobiles les poussent. L'art doit

sans doute imiter la vie; mais il doit la rendre plus claire. Méprisant avec raison ce que l'école de Scribe appelait une pièce bien faite, les novateurs se sont trop peu souciés de faire leurs pièces. Elles n'ont parfois ni commencement ni fin. Elles juxtaposent des scènes détachées, qui se succèdent sans former un tout. Aussi bien l'intrigue, lâche et discontinue, ne saurait dès lors y maintenir assez d'unité. Et, d'autre part, l'intérêt languit. S'il n'y a presque aucune action et si les caractères manquent de relief, qu'est-ce qui reste à une pièce, non pas même de théâtral, mais de dramatique? Et remarquons encore que la mobilité des personnages nous les rend peu intelligibles. Certains, dans les meilleures comédies de la jeune école, n'ont pas une suffisante cohésion. Alléguera-t-on que les hommes sont tous plus ou moins incohérents? Ils semblent l'être, pour mieux dire. Et cependant chacun d'eux a sa personnalité, son identité, son unité. Or, l'objet de l'art ne consisterait-il pas justement à nous montrer cette unité intime derrière les incohérences apparentes? Enfin, sans parler de quelques écrivains qui, sous prétexte de faire vrai, étalèrent complaisamment dans leurs pièces des ignominies ou des ordures, nous reprocherons au Théâtre-Libre, non certes de représenter le mal, car la comédie, dès Aristote, a été « l'imitation du pire », mais, en le représentant, d'affecter presque toujours une parfaite indifférence. L'auteur dramatique ne doit pas moraliser, ne doit même pas intervenir et prendre parti; il est bon toutefois que nous sentions chez lui quelque chose de social et

d'humain. Rester, entre le mal et le bien, absolument neutre, c'est prendre parti contre la morale.

Le Théâtre-Libre, qui se proposait d'abolir toutes les formules, établit lui-même une formule nouvelle, celle de la comédie « rosse ». Par réaction contre l'optimisme de l'ancienne école, la comédie rosse simula un pessimisme non moins convenu. En ne peignant que la sottise et la méchanceté humaines, on pensait faire des œuvres fortes; et comme, d'ailleurs, le bien ne nous trouve pas aussi crédules que le mal, on pensait faire des œuvres vraies. Et c'est pour cela que beaucoup des jeunes auteurs prirent à tâche de nous montrer uniquement les pires bassesses de l'humanité. Eux qui prétendaient proscrire toute thèse, ils firent des pièces qui sont de véritables thèses contre la nature humaine. On y sent, non plus l'observation, mais le procédé mécanique. Les personnages y trahissent leur égoïsme et leur vilenie par de soi-disant mots de nature que leur souffle l'auteur. Ces mots, artificiels sans doute et de recette banale, veulent du moins être naïfs, prétendent exprimer le fond même d'âmes perverses qui ne connaissent pas leur perversité. Mais, avec le personnage inconscient, il y a le personnage cynique. Or, celui-ci prend plaisir à nous montrer sa laideur. C'est une gageure pour lui de ne rien dire qui ne l'atteste et n'en fasse parade. Entre les vices de l'humanité, il y en a un, un seul, que la comédie rosse semble avoir oublié, l'hypocrisie. Peindre des gredins, à la bonne heure, quoique les honnêtes gens, après tout, ne soient peut-être pas si rares; mais les

peindre se glorifiant de leur gredinerie, voilà qui ne paraît guère vraisemblable, voilà qui dénote le parti pris et qui aboutit au poncif.

Parmi les auteurs du Théâtre-Libre, aucun ne le représente mieux que M. Georges Ancey, ne peut en donner une idée plus exacte et plus complète.

M. Georges Ancey débuta par *Monsieur Lamblin* [1], petite comédie en un acte, où nous trouvons déjà le peintre fidèle de la réalité. Il y montre un égoïste qui se croit le meilleur des hommes. Ce personnage, bien étudié, bien mis en scène, avec justesse et tact, suffisait pour signaler l'auteur à l'attention. Un an après vinrent les *Inséparables*, qui ont plus d'étoffe et de développement. L'idée en est heureuse et prise dans la nature. Il s'agit de deux amis, l'un, Gaston doux et faible, l'autre, Paul, qui abuse de sa faiblesse et de sa douceur pour vivre à ses dépens, pour l'évincer et le supplanter chaque fois que l'occasion s'en offre. La pièce renferme de bonnes parties d'observation. Malheureusement, elle est gâtée par maints défauts. Le caractère de Paul prête à l'équivoque : ses actes sont ceux d'un faux ami et ses paroles sont quelquefois celles d'un inconscient. Ensuite, on ne s'explique guère comment Gaston, qui, dès le commencement, déclare qu'il en a assez, qui traite Paul d'intrigant et de fourbe, ne le met pas tôt ou tard à la porte. Poussée jusque-là, la timidité

1. 1888.

devient une maladie et ne comporte plus d'étude psychologique. Mais est-ce de la timidité ou une invraisemblable sottise? A la fin même de la pièce, il se laisse duper par Paul, quand celui-ci proteste de ses bonnes intentions. C'est que, terminant les *Inséparables* sur le mariage de Gaston, l'auteur en trouverait le dénouement trop banal, si Paul ne devait pas séduire celle qu'il n'a pu épouser : Paul doit rester l'ami de Gaston pour devenir l'amant de sa femme. Quant à M. et Mme Leroy-Granger, les parents de la jeune fille, ils ne sont que des fantoches; la facilité avec laquelle ils passent de Gaston à Paul, puis de Paul à Gaston, sent le vaudeville, ou plutôt la farce. Et Paul lui-même a des façons vraiment trop maladroites de dénigrer son ami. Il y faudrait quelque finesse. Tout cela manque d'art, je veux dire de naturel.

Les deux meilleures comédies que M. Ancey fit jouer au Théâtre-Libre sont l'*École des veufs*[1] et la *Dupe*[2]. L'une et l'autre méritent les plus grands éloges pour leur réalité familière et vivante, pour ce que le fond en a de fortement observé, la forme, de net, de précis et de vigoureux. Si, dans son sujet même, l'*École des veufs* nous répugne, il suffit qu'elle soit vraie. Elle l'est sans doute, et le principal personnage, Mirelet, ne le cède en rien aux figures les plus naïvement expressives de notre théâtre. Mais pourquoi M. Ancey fait-il tort à sa pièce par des exa-

1. 1889.
2. 1891. — La *Grand'mère*, pièce agréable et superficielle, dans un tout autre genre, fut donnée à l'Odéon en 1890.

gérations, par des crudités, par le propos manifeste de pousser à bout la vilenie humaine? Les habitués du Théâtre-Libre furent eux-mêmes scandalisés. Dans la *Dupe*, il n'y a pas moins de force, et il y a un peu plus de modération. Les quatre types que l'auteur met en scène sont, pour l'ensemble, admirables de vérité. Mais, là aussi, sans parler de certaines gaucheries d'exécution, de certains traits un peu gros, nous rencontrons fréquemment ces mots de nature fabriqués à plaisir. Quoique la plupart soient bien trouvés, on les voudrait moins nombreux. Et puis, ce sont encore, dans maintes scènes, des violences gratuites. Et enfin les personnages, si vrais au fond, nous déconcertent souvent par un manque apparent d'unité. Le principal, Albert, nous est présenté d'abord comme un homme quelconque, moyen, semblable à tous les hommes. Dès le second acte, il se conduit en goujat, et nous apprenons, au troisième, dans une scène d'intérieur fort gaie, où nous l'avons vu rire, faire le bon garçon, chanter avec sa belle-mère, qu'il vient de voler deux cent mille francs. « Voilà, dit Mme Viot, une aimable surprise! » La surprise n'est pas seulement pour Mme Viot, et il y a de ces surprises qu'un auteur devrait éviter à son public.

Après la *Dupe*, M. Ancey ne donna rien pendant huit ans. Il reparut avec l'*Avenir*[1], où l'on retrouve toutes les qualités de ses précédentes œuvres sans leurs défauts. Non que la pièce ne mérite aucune cri-

1. 1899. Au Théâtre-Antoine.

tique. Les scènes, par exemple, où la fille et la mère se préparent à recevoir M. Masson, où Jeanne le flatte et le cajole, ne sont pas d'une main assez légère; et, de même, celles où l'on nous montre les dégoûts de Jeanne mariée à un bonhomme goutteux, jaloux et encore galant. Signalons aussi quelques longueurs au début du troisième acte. Mais, après ces réserves, il ne reste plus qu'à louer. L'auteur marque de la manière la plus délicate et en même temps la plus caractéristique cette évolution morale qui fait l'intérêt de sa pièce, comment Étienne et Jeanne, révoltés d'abord par la proposition de M. Masson, puis se résignant en vue de l'avenir, attendant, attendant encore, — l'un, toujours plus las, déprimé, piteux, l'autre, avide de prendre sa revanche, de se divertir, de vivre, — en arrivent, après la mort du vieillard, à découvrir leur méprise, à voir que, s'ils ont souffert jusque-là de leur séparation, ils souffriraient davantage une fois réunis. Tout cela est admirable de vérité significative et nuancée. Un pareil sujet pouvait aisément tourner à la « rosserie ». On en trouve à peine quelques traces dans la pièce; et c'est justement pour cela que l'*Avenir* doit être considéré non seulement comme la meilleure œuvre de M. Georges Ancey, mais comme une des meilleures qu'ait produites la Comédie nouvelle.

Lorsque l'*Avenir* parut, le Théâtre-Libre était fermé depuis cinq ans. Nous devons, en appréciant son œuvre, faire sans doute une large part à la cri-

tique. Il eut le tort de remplacer les vieilles conventions par des conventions bientôt vieillies, et, comme on l'a dit souvent, de substituer à l'ancien poncif un poncif nouveau, qui ne vaut pas mieux, qui est tout aussi artificiel, et qui, certes, est moins agréable. Mais reconnaissons ce que lui doit l'art dramatique. Il rendit la mise en scène exacte, le jeu des acteurs naturel, abolit des règles de technique factices, simplifia l'intrigue, donna plus de réalité à l'action, aux personnages, au dialogue. Aussi bien les exagérations et les violences ne pouvaient durer qu'un temps, et notre théâtre moderne n'est en somme que le Théâtre-Libre amendé, assoupli, débarrassé de ce que sa misanthropie et son pessimisme avaient trop souvent de systématique.

Désormais, plus d'école. Plus de modèles, hors la nature elle-même interprétée par chacun selon la forme de son esprit. Plus de règles, hors celles qui sont inhérentes au genre. C'est le seul point sur lequel les nouveaux auteurs s'accordent. « Je n'ai pas de système, » dit M. Lavedan. Et M. Paul Hervieu : « Mon système est de concevoir l'art dramatique comme expression de la vie. » Et M. de Porto-Riche : « Je n'appartiens à aucun clan, je me moque des écoles. » A quoi bon multiplier ces déclarations ? Tous en font d'analogues. On ne peut même pas dire qu'ils aient chacun sa formule. Si chacun d'eux a son tempérament propre et ses vues particulières, leur unique préoccupation est d'écrire des œuvres vraies et vivantes.

M. Georges de Porto-Riche a publié ses principales pièces en un volume intitulé *Théâtre d'amour*. C'est l'amour qu'il peint partout, l'amour irrésistible, fatal, dont les ravissements sont divins, et dont les peines elles-mêmes sont exquises. Françoise dit à Marcel : « Je ne suis qu'une petite bête qui aimera toujours le même homme[1]. » Germaine dit à Étienne : « Quoi que je fasse, quoi que tu fasses, je resterai là dans ton existence, dans ta maison, à tes côtés[2]. » Dominique, il y a huit ans, fut brutalement « lâchée » par François, qui, durant leur liaison, n'a cessé de mentir, de la tromper avec d'autres femmes, lui a fait subir toutes les angoisses et toutes les humiliations. Et quand, huit ans après, la malheureuse est au moment de le revoir : « Qu'il vienne, s'écrie-t-elle; qu'il se hâte, puisqu'il doit venir. Il fera de moi ce qu'il voudra. Je lui appartiens, je suis perdue[3] ! » Cet amour inéluctable et souverain, nous le reconnaissons; il est l'amour romantique, celui que peignent les George Sand et les Musset. Pas tout à fait pourtant. D'abord il ne s'emporte pas en tirades dithyrambiques, il ne déclame ni ne moralise; ensuite, s'il est moins exalté, il est aussi plus délicat, plus recueilli, plus secret, il a des joies plus subtiles et de plus ingénieuses souffrances.

Dans notre comédie antérieure, sauf le théâtre de Marivaux et quelques pièces de Musset, l'amour tenait par lui-même peu de place. Émile Augier n'y

1. La *Chance de Françoise.*
2. *Amoureuse.*
3. *Dominique.*

voit guère qu'un moyen d'intrigue. Quant à Dumas, ce sont ses rapports avec la famille et avec la société qui l'intéressent presque uniquement. M. de Porto-Riche, lui, étudie l'amour en soi, sans se soucier des effets sociaux ou domestiques qu'il peut avoir. Là est l'originalité caractéristique de son théâtre.

Il ne s'agit point de mariage dans le *Passé*. Dans la *Chance de Françoise* et dans *Amoureuse*, rien de conjugal. Françoise et Germaine aiment leur mari en amantes, non point en épouses. Elles l'aiment de leur être entier, surtout avec les sens. « On se passe plutôt, déclare Françoise, de bonheur que de plaisir. » Et Germaine? Avant de se marier à Étienne, elle a failli se marier à Pascal; mais, quand Pascal lui dit : « Un peu plus, et mon bonheur était fait. — Un peu plus, répond-elle, j'étais votre femme, » puis, s'adressant à Étienne : « Et je devenais ta maîtresse. » Dans l'intimité, Étienne l'appelle une impudique.

Toutes les pièces du *Théâtre d'amour* se ressemblent. Pourtant, comme celles de Marivaux, leur analogie ne les empêche pas d'avoir chacune son sujet et ses personnages propres. Si Marcel, Étienne, François, sont trois types de ce qui s'appelle « l'homme à femmes », on peut aisément les distinguer. Lâche, menteur, cruel, François n'en aime pas moins Dominique; c'est une passion superficielle à vrai dire, mais ardente. Marcel et Étienne en diffèrent, d'abord parce qu'ils n'ont aucune méchanceté, ensuite, parce que tous deux se laissent aimer et n'aiment guère. Mais ils diffèrent aussi l'un de l'autre. Marcel, facile et doux, tendre pour Françoise, est un homme léger,

sans consistance, incapable d'éprouver un sentiment profond, de résister à une fantaisie. Plus mûr, plus grave aussi, Étienne avait cru que le mariage lui laisserait la paix du travail; il est las d'un amour qui consume son temps et ses forces, et cependant il écoute chaque fois l'appel de Germaine, et, chaque fois qu'il a succombé, il se venge sur la tentatrice en lui adressant de dures paroles. Quant aux femmes, toutes les trois sont des amoureuses, et chacune l'est à sa manière. Françoise et Germaine ont bien entre elles quelque rapport. Mais, tandis que l'une fait semblant de se résigner, l'autre accapare son mari, l'opprime, l'exaspère par sa jalousie toujours en éveil. Françoise est plus sentimentale, Germaine plus sensuelle. En faut-il davantage pour que ce soient deux figures très diverses? Dominique, elle, se trouve dans une situation particulière. Elle ne cède point à son ancien amant, et même finit par le renvoyer. Si, huit ans auparavant, lors de sa première expérience, elle devait sans doute ressembler à Germaine et à Françoise, cette expérience lui a servi. Au reste, Dominique n'est plus une jeune femme; et, quoiqu'elle puisse encore subir des entraînements, il y a en elle un fond de vaillance, de solidité, de droiture qui la met à part, qui lui fait une physionomie originale et distincte. Ne disons pas que l'auteur se répète, mais louons-le plutôt d'exprimer par des nuances très fines les diverses variétés d'un même type.

Ce qu'on pourrait reprocher à M. de Porto-Riche, c'est que ses pièces, sauf la *Chance de Françoise*, très courte, laissent trop de place au remplissage. Elles

sont débarrassées de toute intrigue, rien de mieux. Seulement, *Amoureuse* a trois actes et le *Passé* en a cinq. S'il faut cela pour l'évolution morale des personnages, quelques scènes de chaque acte suffisent au sujet même. Les autres ne comptent pas : dans *Amoureuse*, tout le rôle de Pascal, dans le *Passé*, toutes les conversations entre Dominique et ses familiers. Quelque grâce et quelque esprit qu'y mette l'auteur, il nous en reste une impression de vide.

Mais les scènes essentielles sont admirables. M. de Porto-Riche porte dans l'analyse sentimentale la plus délicate curiosité. Il introduit sur la scène autant de psychologie qu'elle peut en admettre. Et cette psychologie, quoique très subtile, ne cesse pourtant pas d'être vraie, d'être humaine. Nul autre n'a mieux peint l'amour, ses faiblesses, ses troubles, ses défiances, ses transports, ses amertumes, l'amour inquiet et douloureux. Dominique, tout ulcérée encore du mal que lui fit François, s'apprête, en le voyant, au mal qu'il va lui faire. Germaine souffre de se sentir importune. Françoise songe toujours : « M'aimera-t-il demain? » et, sans même être sûre qu'Étienne l'aime aujourd'hui, elle cache ses appréhensions en lui souriant. Le mal d'aimer, voilà ce qu'exprime d'un bout à l'autre le *Théâtre d'amour*. Madeleine elle-même, la femme de chambre, lorsque Pascal, au début, lui demande : « Comment va votre amant? » répond : « Je n'ai pas d'amant; si j'avais quelqu'un, je serais moins gaie [1] ».

1. *Amoureuse*, acte I, scène I.

M. Jules Lemaître avait contre lui, en abordant la scène, d'être un chroniqueur théâtral, un critique impressionniste et un dilettante. Cela explique les défauts de ses pièces, qui ne nous donnent jamais une entière satisfaction. Mais cela peut en expliquer aussi l'intérêt et la valeur.

Chroniqueur théâtral, tel ou tel sujet l'attira, lui-même nous le dit, auquel il dut renoncer en s'apercevant que d'autres l'avaient déjà mis en scène. Aussi bien ses personnages ont souvent plus ou moins d'analogie avec certains types antérieurs. Mlle Anglochère, de *Flipote*, rappelle Mme Cardinal, Chambray, de l'*Âge difficile*, le comte de la Rivonnière [1], Hélène, de *Révoltée*, Mme Bovary et Froufrou. Les réminiscences abondent chez M. Lemaître. C'est de l'Alexandre Dumas, c'est de l'Augier, c'est surtout du Meilhac et Halévy. Mais avec quelle finesse il varie des figures déjà vues! Ceux de ses personnages qui offrent le plus de ressemblance avec les personnages de Meilhac et Halévy, d'Augier ou de Dumas, en diffèrent par des nuances sensibles. Hélène est « une Bovary parisienne », « une Froufrou cérébrale et pessimiste » ; Chambray n'est point, comme La Rivonnière, un écervelé, un vieil enfant, mais au contraire un homme très perspicace et très réfléchi; et, quant à Mlle Anglochère, son parfait désintéressement la distingue assez de Mme Cardinal. L'originalité de M. Lemaître peut bien manquer de vigueur; en revanche, elle est des plus déliées.

1. *Un Père prodigue*, d'A. Dumas.

Critique et journaliste, on trouve dans son théâtre maintes scènes qui semblent des « articles » dialogués. Ses personnages parlent et n'agissent guère, se font connaître en s'anatomisant. Et il leur prête souvent sa propre âme. Pour un impressionniste comme lui, l'étude des livres n'est qu'une sorte de « réactif » qui met en branle la sensibilité; de même, transportant cet impressionnisme jusque dans ses comédies, sujets et acteurs lui servent à exprimer son « moi ». Mais ne nous plaignons pas trop, d'une part, que les pièces de M. Lemaître laissent tant de place à l'analyse : ces scènes qui ont un air d'articles font pourtant corps avec l'action, et en déterminent les phrases. Qu'on se rappelle dans *Mariage blanc*, par exemple, celle du second acte entre Jacques et Mme Aubert; dans le *Pardon*, celle du premier, entre Thérèse et Georges. Et, d'autre part, c'est une règle essentielle de l'art dramatique, que l'auteur ne laisse pas paraître son « moi »; seulement, M. Lemaître a le « moi » si divers! Nous ne le reconnaissons guère, dans ses personnages, qu'à la délicatesse avec laquelle ils s'analysent.

Cette diversité même peut-elle s'accorder aux exigences du théâtre? Il n'y a, dit-on, rien de peu théâtral comme une pensée indécise, quelque agréables d'ailleurs que puissent en être les chatoiements. Or, les pièces de M. Lemaître trahissent presque toutes un esprit qui hésite, qui flotte, qui est incapable de se fixer. C'est *Révoltée*, faite et refaite plusieurs fois; c'est *Mariage blanc*, avec ses trois titres successifs et ses trois versions; ce sont les *Rois* et

l'*Aînée*, dont la signification demeure incertaine. Mais quoi? L'auteur dramatique qui ne porte pas dans ses pièces la fermeté décisive et stricte d'un Alexandre Dumas, devrons-nous le renvoyer dès lors au roman et à la critique? Qu'on nous laisse admettre, jusque sur le théâtre, des genres différents. Dnmas impose ses idées avec une autorité tranchante. Pourquoi d'autres ne pourraient-ils solliciter notre réflexion sans prendre eux-mêmes parti? Une comédie doit-elle donc être un théorème? On en citerait, entre nos plus beaux chefs-d'œuvre, qui n'ont ni cette logique dans leur développement ni cette raideur dans leur conclusion.

M. Jules Lemaître met souvent en scène des personnages assez compliqués. Certaines de ses plus heureuses figures sont pourtant très simples : dans *Révoltée*, le mari d'Hélène; dans l'*Aînée*, Lia, pour laquelle il dit que la pièce a été faite ; dans le *Député Leveau*, Mme Leveau, si touchante par ses humbles vertus de provinciale timide et naïve. Mais en voici d'autres qui n'ont point cette simplicité. Dans *Flipote*, Mlle Anglochère, à laquelle l'auteur trouve plaisant, nous dit-il, de prêter des actions équivoques, dont elle ne saisit pas le contraste avec sa moralité rêche et revêche. Dans *Mariage blanc*, Jacques de Thièvre, qui est en même temps curieux et blasé, qui concilie avec ses raffinements une fraîcheur d'âme et une candeur adolescentes. On pourrait en dire autant d'Hélène, de Chambray, d'Hermann, de Georges, de presque tous les personnages que M. Lemaître a choisis pour « héros ».

Mais n'est-ce pas justement par là qu'ils sont vrais? Et c'est par là aussi qu'ils sont intéressants. Nous savons gré à l'auteur d'avoir élargi et diversifié la formule traditionnelle des caractères dramatiques, qui, sous prétexte d'unité, se résument d'ordinaire soit en un trait unique, soit en deux au plus, violemment opposés. Si ses personnages évoluent parfois un peu vite, il nous rend leurs revirements vraisemblables par de fines préparations. Et puis, au-dessus de ces préparations particulières, il y a une préparation générale, qui consiste à représenter l'homme comme un être complexe, changeant et faible.

Dédaigneux du métier, M. Jules Lemaître admet, comme indifférentes, beaucoup de conventions, les tirades, la symétrie du dialogue, les apartés, et même le « dénouement heureux ». Il lui arrive souvent d'user de « trucs » ; alors, ce sont les premiers venus : dans *Révoltée*, le duel; dans le *Député Leveau*, une lettre anonyme; dans le *Pardon*, une voilette oubliée sur une chaise; dans les *Rois*, un revolver oublié sur une table; dans l'*Aînée*, le stratagème peu nouveau dont M. Dursay s'avise. Ce qui importe, en effet, ce n'est pas de quelle façon les choses arrivent, mais quels sentiments elles déterminent dans l'âme des personnages. Et peut-être même les moyens les moins ingénieux sont-ils préférables; car ils n'attirent pas l'attention du public, ne la distraient pas de l'étude morale.

Sans s'associer à la campagne des naturalistes en ce qu'elle eut parfois de vétilleux et de pédantesque, M. Jules Lemaître travailla pourtant dans le même

sens qu'eux, s'il mit dans ses comédies toute la part d'analyse que le genre dramatique peut comporter. Dégageant l'art théâtral d'une contrainte factice et raide, il l'a rapproché de la vie naturelle en l'assouplissant. Reconnaissons là son éloignement pour les « formules », reconnaissons-y encore sa curiosité de moraliste. M. Lemaître n'a pas fait peut-être une seule pièce qui s'impose. Mais aucun autre n'a fait des pièces plus intéressantes, plus fines, plus riches en observation morale.

M. Henri Lavedan est le peintre de ce qu'on appelle la vie parisienne. Il est aussi un moraliste bourgeois. Enfin, il a essayé par deux fois de la grande comédie.

Dans *Viveurs*, le *Nouveau jeu*, *Vieux marcheur*, M. Lavedan met en scène le monde des « fêtards ». Ce sont là sans aucun doute ses meilleurs ouvrages. Il s'y borne à juxtaposer des scènes, et, en de tels sujets, nous ne lui demandons pas autre chose. Les personnages qu'il nous présente ne comportent d'ailleurs aucune étude. Son esprit léger, prompt, amusant, suffit à rendre de tels fantoches, leur agitation superficielle, leurs gestes de pantins, leurs propos décousus et pittoresques. Les exhibitions d'« acteuses », et les scènes risquées firent en partie le succès de ses pièces. Mais les pièces de M. Lavedan ont de la vie, du mouvement, de la verve; elles dénotent, sinon un observateur, ce serait trop dire, du moins un imitateur preste et drôle.

Le moraliste bourgeois, on le retrouve çà et là

dans presque toutes, dans *Viveurs* eux-mêmes, où Mme Blandain, que nous avons vue jusque-là conduire la sarabande, débite, au dernier acte, une vertueuse tirade. Dans *Catherine*, il se donne libre carrière. M. Lavedan a déclaré écrire « tantôt avec son esprit, tantôt avec son cœur ». C'est avec son cœur qu'il écrivit *Catherine*. Pourquoi son esprit ne l'a-t-il pas mis en garde contre la sensiblerie? Non seulement tout est conventionnel dans cette pièce, sujet et personnages, mais l'auteur y met une complaisance ingénue à déployer les lieux communs de sa rhétorique prudhommesque. Et, si l'on a quelque délicatesse d'âme, cela fait beaucoup souffrir.

Les deux œuvres les plus ambitieuses de M. Lavedan sont le *Prince d'Aurec* et les *Deux noblesses*. Il n'y a pas à insister sur la dernière. Elle devait être une comédie sociale. Mais la signification en reste obscure, et nous ne savons pas au juste ce que veut dire l'auteur, ou s'il veut dire quelque chose. D'ailleurs, les personnages manquent de vérité, et l'intrigue est en même temps invraisemblable et vulgaire. Au lieu d'une comédie sociale, M. Lavedan a écrit là un mélodrame aussi gauche que faux. Le *Prince d'Aurec* vaut mieux sans doute, et ne mérite pourtant pas le succès qu'il eut. Bien que ce soit une série de dialogues plutôt qu'une pièce, les ficelles et les trucs y abondent. Au premier acte, par exemple, des domestiques, puis un reporter de journal, font l'exposition; aux actes suivants, d'autres comparses nous racontent ce qui s'est passé dans chaque entr'acte. Rien de plus commode, rien aussi de plus enfantin. Quant aux

personnages, certains sont bien esquissés, ceux justement dont il suffisait de tracer une esquisse; mais les figures importantes n'ont rien que de superficiel. La princesse pèche par imprudence, le prince par légèreté ; pour traiter le sujet à fond, il eût fallu que l'une devînt la maîtresse d'un milliardaire, que l'autre trichât au jeu. Je ne parle même pas du baron de Horn : c'est un imbécile qui se fait rouler. La duchesse enfin « ne tient pas debout ». M. Lavedan la présente comme entichée de la « qualité », confite dans les préjugés aristocratiques les plus étroits; or elle veut, dès le second acte, que son fils prenne un « métier », et, au troisième, qu'il serve la République. On accusa l'auteur d'avoir maltraité la noblesse, de n'avoir pas mis, comme Augier, un Montmeyran à côté de son Gaston de Presles. Après tout, sa pièce n'est pas si méchante! Pour qu'elle eût de la portée, il la faudrait moins anodine. Si elle nous divertit, elle ne renferme rien, je ne dis même pas de profond, mais de tant soit peu pénétrant.

M. Lavedan est vraiment un amuseur. Ses meilleures œuvres, très divertissantes, n'ont aucune prétention à la haute comédie. Ce n'est peut-être pas grand'chose, et c'est quelque chose pourtant d'avoir créé le type du vieux marcheur.

Quoique M. Eugène Brieux ait débuté au Théâtre-Libre, nous ne trouvons chez lui, même dans ses premières pièces, *Ménages d'artistes* et *Blanchette*, aucune « pessimisterie ». Dans *Ménages d'artistes*,

après deux actes de comédie et parfois de vaudeville, le dernier acte paraît un peu bien sombre. Mais les personnages ressemblent à l'humanité moyenne. « Ce n'est pas qu'il est méchant, » dit Mme Divoire de son mari ; et Louise, du sien : « Tu vois bien qu'il n'est pas méchant. » Emma elle-même, à la fin du second acte, repousse l'amour de Jacques parce que Louise a été bonne pour elle. « Aimez-la, elle vaut mieux que moi. » De même dans *Blanchette*. Si le père et la mère Rousset sont tout à fait des paysans et n'ont assurément rien d'idyllique, M. Brieux ne les enlaidit pas plus qu'il ne les flatte. Et, quant à Blanchette, il s'est gardé d'en faire une fille sans cœur, ce qui eût été du reste en désaccord avec son propos. Nulle part, dans aucune de ses pièces, M. Brieux n'affecte, comme beaucoup, la misanthropie. Souvent ses personnages sont au-dessus de la moyenne, ceux des *Bienfaiteurs*, par exemple, et ceux du *Berceau*. Même dans les *Trois filles de Monsieur Dupont*, il n'y a rien de poussé au noir. Antonin fait ce que font « les autres », c'est son mot ; et, si M. Dupont et Mme Mairaut sont d'assez vilains types, l'auteur prend soin d'opposer à celui-là sa femme, à celle-ci son mari.

On lui a souvent reproché des dénouements « pessimistes ». Ce sont ses dénouements optimistes que je lui reprocherais. Il corrigea récemment la fin de *Blanchette*. Pourtant sa première version était beaucoup plus conforme soit au caractère du père, soit à celui de la fille, et, du reste, beaucoup plus significative. Dans l'*Engrenage*, dans *Monsieur de*

*Réboval*, dans les *Remplaçantes*, le dénouement sonne faux. Et voyez surtout celui de l'*Évasion*. Le docteur Bertry, qui est le représentant de la Science, déclare, sur la fin, qu'il n'y croit plus, et rend ainsi la paix à Jean et à Lucienne. Qu'est-ce donc qui l'a converti? La dernière atteinte de son mal? Non, car les précédentes étaient tout aussi fortes. Alors, quoi? Il ajoute, à vrai dire : « Depuis longtemps. » Mais comment donc en a-t-on fait le représentant de la Science, s'il n'y croit plus depuis longtemps, s'il n'y croyait pas, sans doute, dès l'ouverture de la pièce? Au contraire, le dénouement du *Berceau* est excellent : et, du reste, on n'en voit aucun autre possible. Celui des *Trois filles de Monsieur Dupont* n'est pas moins bon. Quelle portée aurait la comédie, si Angèle réintégrait le domicile paternel, si Caroline épousait Courthezon, si Julie se réconciliait vertueusement avec son mari?

Ce qui rattache M. Brieux au Théâtre-Libre, c'est la probité d'un réalisme que n'ont presque jamais corrompu des accommodements avec les préjugés du public. Mais c'est aussi le tour particulier de ce réalisme et les caractères par lesquels il se traduit.

M. Brieux peint de préférence des milieux sociaux peu relevés. Presque toutes ses pièces se passent chez les petits bourgeois, comme *Ménages d'artistes*, l'*Engrenage*, les *Trois filles de Monsieur Dupont*, chez les paysans, comme *Blanchette* et les *Remplaçantes*, chez les ouvriers, comme *Résultat des courses*. Même dans les autres, se trouvent généralement des personnages populaires ou rustiques. Dans les *Bienfaiteurs*,

ce sont les « régénérés » et les ouvriers de l'usine; dans l'*Évasion*, c'est le fermier Ségard et le rebouteux Guernoche ; dans la *Robe rouge*, c'est Etchepare et sa femme. On sent d'ailleurs que M. Brieux connaît ce monde-là, qu'il y vécut. Il n'est point un auteur « Parisien ». Son théâtre n'en a que plus de diversité et d'ampleur.

Au point de vue de la composition dramatique, il fait des pièces aussi peu intriguées que possible. *Monsieur de Réboval* est la seule qui admette quelque invention romanesque. Dans toutes les autres, pas plus d'intrigue que ce qu'il en faut à l'auteur pour développer ses personnages et expliquer l'idée de sa comédie. Aucun événement dans *Blanchette*, sauf entre le second acte et le troisième. Aucun autre dans les *Trois filles de Monsieur Dupont* que la mort d'une tante inconnue, qui laisse une soixantaine de mille francs à Caroline et Angèle. Malgré cela, les pièces de M. Brieux ont bien leur unité; elle consiste dans le rapport étroit de toutes les parties, soit entre elles, soit avec la signification générale de l'ensemble.

Pour le style, M. Brieux n'est pas du tout un artiste, et il se soucie fort peu de « littérature ». Trop peu, sans doute. On pourrait même lui reprocher des incorrections[1]. Dans les *Bienfaiteurs*, ce n'est pas un ouvrier, c'est Mme Guerlot qui dit : « Si nous profitions que nous sommes ensemble, » etc. Du moins, son style n'est point livresque, ne sent presque jamais l'*écri-*

1. Surtout dans ses premières pièces; les plus récentes ont une meilleure tenue.

*ture.* A peine quelques taches : dans le troisième acte des *Trois filles de Monsieur Dupont*, Justin débite certaines phrases que ce sot-là n'a pas trouvées tout seul[1]. Il arrive très rarement que l'auteur ne laisse pas parler ses personnages. Chacun d'eux a le langage qui lui convient. Et c'est bien là le mérite supérieur d'un écrivain dramatique. Enfin, M. Brieux ne fait point de l'esprit. Nous ne trouvons chez lui aucun de ces dialogues « à facettes », si fréquents chez les Augier et les Dumas. Il y a des « mots » dans ses pièces, mais des mots de caractère. Dans *Blanchette*, par exemple, celui de la mère Rousset : « Quand on prend à plus riche que soi, ce n'est pas voler[2] » ; dans l'*Engrenage*, celui de Rémoussin : « C'est curieux, comme on se fait des idées en province[3] » ; dans les *Bienfaiteurs*, celui de Pauline : « Oh ! il n'y a pas à s'en occuper, elle travaille[4]. » Ces mots, disait Molière, ne sont pas là pour montrer l'esprit de l'auteur. Ils échappent aux personnages et les peignent d'un trait.

Si l'on appelle psychologue l'écrivain qui analyse des caractères plus ou moins exceptionnels, M. Brieux n'est pas un psychologue. Mais il est un peintre et un moraliste.

Un peintre très exact, et dont les figures vivent. Il excelle surtout à rendre les gens du peuple. Parfois ses personnages de condition plus élevée ont quelque chose de factice, Landrécy par exemple dans les *Bien-*

1. Acte III, scène XIV.
2. Acte II, scène IV.
3. Acte II, scène VII.
4. Acte II, scène XI.

*faiteurs* ou même le docteur Bertry dans l'*Évasion*. Mais ses ouvriers, ses paysans, ses petits bourgeois, sont admirables de réalité caractéristique, depuis le père Rousset [1], Guernoche [2], Pluvinage [3], le vieux Planchot [4], jusqu'à M. Rémoussin et M. Dupont. Il peint aussi bien les mœurs que les caractères. Il sait allier le naturel et l'effet scénique. Sa touche est çà et là un peu lourde : on voudrait notamment que les dames patronnesses dans les *Bienfaiteurs*, que les dames du monde dans l'*Évasion* et les *Remplaçantes*, fussent plus délicatement esquissées; et, dans les *Trois filles de Monsieur Dupont*, cette pièce dont le ton est d'ordinaire si juste, on regrette que certains traits tiennent de la caricature [5]. Mais, sauf ces traits, d'ailleurs assez rares, il n'y a qu'à louer la force, la franchise, la saveur de son comique. M. Brieux saisit à merveille le détail significatif, et, d'autre part, aucun autre ne l'égale, depuis Becque, pour la vérité familière et naïve des peintures.

Moraliste, c'est pour cela que M. Brieux met toujours en scène des personnages moyens. Sa morale est moyenne elle-même et s'inspire du sens commun. Aussi la trouvons-nous parfois bien terre à terre. Dans *Ménages d'artistes*, par exemple, Mme Legrand a raison sans doute quand elle répond à Jacques, exal-

1. *Blanchette*.
2. L'*Évasion*.
3. Les *Bienfaiteurs*.
4. Les *Remplaçantes*.
5. Dans la scène, par exemple, où M. Dupont s'apprête à recevoir les Mairaut, dans celle encore où Justin et sa femme reçoivent les Pouchelet.

tant la mission du poète, que son premier devoir consiste à gagner « de quoi faire bouillir le pot-au-feu ». Mais elle a raison comme le bonhomme Chrysale. La morale de M. Brieux est essentiellement conservatrice et, par conséquent, « réactionnaire ». Dans *Blanchette*, il prend partie contre l'éducation des filles pauvres; dans le *Berceau*, contre le divorce; dans l'*Évasion*, contre la science. Dans les *Bienfaiteurs*, qui pourraient conclure à l'abolition de l'aumône, tout ce qu'il ose, c'est de recommander qu'on la fasse avec discernement et amour. Enfin, dans les *Trois filles de Monsieur Dupont*, il apaise et soumet Julie après un bref accès d' « ibsénisme ». Rien chez lui qui dénote aucune influence exotique. Partisan convaincu de la tradition, il la soutient contre toute nouveauté, il met à son service un bon sens ferme et court.

Chaque pièce de M. Brieux renferme une leçon; dans certaines, cette leçon prend la forme d'une thèse. Faisons bien la différence. Dans *Blanchette*, dans l'*Engrenage*, dans *Résultat des courses*, dans les *Trois filles de Monsieur Dupont*, dans la *Robe rouge*, ce n'est pas une thèse qu'il soutient. Les *Trois filles de Monsieur Dupont*, par exemple, se contentent de nous montrer la vie, et aboutissent naturellement à une conclusion toute simple, tirée de l'expérience même. Mais dans les *Bienfaiteurs*, dans l'*Évasion*, dans le *Berceau*, dans les *Remplaçantes*, M. Brieux a pour objet de prouver quelque chose : faits et personnages sont régis par les besoins de cette démonstration. A vrai dire, les thèses ne lui réussissent

guère. Outre que celle des *Bienfaiteurs* est équivoque, elle l'induit à faire de Valentin un « raisonneur », elle lui impose dans le dessin de sa pièce une symétrie fâcheuse. Celle de l'*Évasion* est manquée, s'il s'attaque à la science, et, s'il s'attaque au charlatanisme, elle ne cadre pas avec le sujet même. Dans le *Berceau*, qui est une de ses œuvres les plus fortes, la première scène donne à la comédie entière je ne sais quelle figure de théorème. Voilà, dès maintenant, la question posée. Il est bien certain que l'auteur combinera tout en vue de la thèse; et, par suite, je me défie de son invention comme d'un arrangement spécieux et arbitraire. Laurence, au troisième acte, accuse ses parents de lui avoir conseillé le divorce; il n'en fallait pas davantage pour la moralité de la pièce. Et les paroles de Laurence ont un accent d'émotion vibrante; mais la tirade du docteur n'était qu'un froid raisonnement.

M. Brieux possède des qualités tout à fait éminentes : la vigueur, la sûreté de main, le mouvement, la vie, une nette rectitude de sens, un grave souci des choses morales. Depuis le début, il n'a cessé de marquer son progrès. Sans oublier ce qu'on trouve d'excellent dans *Blanchette*, dans l'*Évasion*, dans le *Résultat des courses*, — les *Trois filles de Monsieur Dupont*, le *Berceau*, la *Robe rouge*, sinon les *Remplaçantes*, sont incontestablement ses meilleures comédies. Et ce sont, chacune en son genre, des pièces qui font honneur à notre théâtre moderne par la franchise de l'observation, par le relief des peintures, par l'intensité du pathétique, enfin et surtout par le

naturel. Nous en avons de plus fines et de plus élégantes; nous n'en avons pas de plus vraies, de plus solides, de plus humaines.

M. François de Curel est peu goûté de ceux qui apprécient une œuvre dramatique pour la régularité de sa structure. Méditatif et concentré en lui-même, il a beaucoup plus réfléchi non seulement qu'observé, mais surtout qu'étudié dans Scribe ou dans M. Sardou la technique du théâtre. Aucun souci, chez lui, des traditions et des conventions. Il méprise l'artifice jusqu'à user parfois des procédés les plus rudimentaires. Pourquoi, dans les *Fossiles*, est-ce Robert et non pas Hélène qui congédie la nourrice? Voici le moment venu où Robert doit enfin connaître le secret que seul il ignore; or la nourrice, furieuse, ne manquera pas de le lui découvrir. M. de Curel, qu'absorbe son idée, dédaigne maints détails de facture. Par exemple, il ne motive pas toujours les entrées et les sorties des personnages. Et si peu importants que puissent être de tels détails, les critiques de l'ancienne école lui reprochent volontiers sa négligence ou sa maladresse.

Il ne plaît pas davantage au grand public. Cela pour deux raisons. D'abord, la plupart de ses comédies n'ont aucune intrigue. Même quand elles supposent une multitude d'événements, ces événements précédèrent le lever du rideau, et la pièce se borne à suivre leur répercussion dans le cœur et l'esprit des personnages. Je ne connais pas d'œuvre

théâtrale plus exclusivement psychologique que l'*Envers d'une sainte* ou l'*Invitée*; et tout s'y passe en conversations. Ensuite, ses héros sont presque toujours des êtres exceptionnels. Non point qu'il idéalise en eux l'humanité. Ceux de Corneille frappent vivement la foule, parce que, dépassant l'homme moyen, ils ne font cependant que pousser à bout certaines vertus très simples, le courage, le patriotisme, l'honneur, la clémence. Ici, c'est autre chose. Les héros que M. de Curel met en scène ne sont pas plus grands que nature, ils sont plus compliqués. Et cette complication, cette subtilité d'esprit et de sentiment, doit les rendre peu accessibles à la masse des spectateurs.

Sans doute les partisans de la pièce bien faite ont leurs motifs de préférer Scribe à M. de Curel. Mais, si M. de Curel ne se soucie pas assez du métier, on peut, du moins, lui pardonner maintes négligences en admirant dans ses pièces des mérites supérieurs à la technique. Et, du reste, une comédie d'analyse n'exige pas la même dextérité de facture qu'un vaudeville. C'est sur l'étude psychologique qu'en porte l'intérêt, et non pas sur l'arrangement plus ou moins ingénieux des scènes.

Le grand public, d'autre part, n'a complètement tort ni pour ce qui est de l'intrigue, ni pour ce qui est des personnages. Il aurait complètement raison sur le premier point, si une pièce sans intrigue devait être une pièce sans action. Mais les pièces mêmes dont nous disions qu'elles se passent en analyses, l'*Envers d'une sainte* et l'*Invitée*, contiennent

autant d'action que l'on peut en demander à des comédies de ce genre, une action, du reste, tout intérieure et morale. Celle de l'*Envers d'une sainte* est dans le cœur de Julie. Quand Julie apprend que Jeanne a parlé à Henri, elle conçoit l'idée de se venger en lui ravissant sa fille Christine. Quand Julie retrouve son portrait au fond du bassin, alors, s'imaginant que c'est Henri qui l'y jeta, la voilà, dans sa fureur, résolue d'agir sur-le-champ. Enfin, quand Julie sait qu'Henri, en mourant, a recommandé à Christine d'être bonne pour elle, la malheureuse connaît son erreur, s'en accuse, rentre au couvent. Il en est de même pour l'*Invitée*. Anna revient dans la maison de son mari par curiosité pure, et pour y passer deux ou trois jours. D'abord, elle reste froide en revoyant ses filles, et se croit le cœur tout à fait séché. Lorsqu'Aline lui dit, la première fois : « Mère », elle ne peut réprimer un tressaillement. Puis, elle pleure. Et elle pleure sans doute de ne pas être autrement touchée. Mais attendons un peu. Comme Thérèse et Alice ne paraissent pas très sensibles à la joie de la retrouver, une amertume lui en vient au cœur. Bientôt, apprenant que les deux jeunes filles veulent se débarrasser de Mme de Raon, qui lui céderait la place, elle se sent émue. Elle consent enfin à rester, et nous sommes bien sûrs que ses filles auront en elle une mère. Rien, dans l'*Invitée*, qui soit ce qu'on appelle une intrigue. Mais le progrès du sentiment maternel dans le cœur d'Anna suffit pour que la pièce ait son action.

Quant aux personnages, M. de Curel, plus psy-

chologue que moraliste, ne pouvait mettre sur la scène des figures banales. Mais c'est au caractère tout exceptionnel de ses héros que se rapportent certains défauts de son théâtre. La situation initiale, telle que l'ont déterminée des événements antérieurs, est souvent difficile à admettre. Souvent aussi, dans l'*Invitée* entre autres, dans l'*Envers d'une sainte*, dans *l'Amour brode*, le début traîne en longueur. Quoi d'étonnant, s'il faut que l'auteur nous fasse accepter une donnée plus ou moins invraisemblable? Ou bien, quand l'exposition n'est pas assez longue, nous avons peine à comprendre, à suivre, à nous familiariser avec les sentiments des personnages. Dans les *Fossiles*, par exemple, où le décor nous avertit pourtant qu'on nous présente des héros d'un autre âge[1]. Et, dans le *Repas du lion*, nous nous rendrions mieux compte du revirement de Jean, lorsqu'il renonce à son apostolat humanitaire, si l'on avait, au début, marqué plus clairement chez lui cet orgueil aristocratique qui fait le fond de son caractère. Un autre défaut enfin, c'est que l'intérêt se porte sur un seul personnage, sur deux au plus. Sur un seul, comme dans l'*Envers d'une sainte* et dans l'*Invitée*. Sur deux, comme dans *l'Amour brode*; et j'en dirais autant de la *Figurante*, si l'auteur y traitait son sujet.

Ces personnages ne sont pas seulement peu ordinaires, ils risquent de paraître peu vrais. Passe encore pour ceux chez lesquels prédomine tel ou tel trait de

1. Salle immense lambrissée de boiseries, haute cheminée de pierre, panneaux garnis de panoplies, anciennes armures, arbres généalogiques, etc.

caractère, même quand on leur prête je ne sais quelle exaltation. Ceux-là, nous pouvons nous les expliquer aisément. Mais la plupart ont quelque chose d'énigmatique. Telle, la Julie de l'*Envers d'une sainte*, qui est à la fois généreuse et perverse, froide et fervente, sèche et tendre, hypocrite et brutale. Telle, l'Anna de l'*Invitée*, que son ironie perpétuelle contribue encore à nous rendre équivoque. « Qu'en croire? » dit Franz, dans la première scène. Et nous, auxquels on se contente d'indiquer en quelques mots ses antécédents, nous ne commençons à la connaître que vers la fin de la pièce. L'*Invitée* et l'*Envers d'une sainte* n'en sont pas moins des comédies extrêmement intéressantes, et cela par la complication même de leurs héroïnes. C'est surtout dans *l'Amour brode*, que M. de Curel a passé la mesure. Il y représente deux névrosés dont les caprices nous sont inintelligibles. Le sujet par lui-même devait tenter l'auteur, qui, du reste, le traite fort ingénieusement. Mais les personnages sont hors de toute réalité et n'ont plus rien d'humain.

Foncièrement idéaliste, M. de Curel méconnaît peut-être les conditions de l'art théâtral lorsque son idéalisme, au lieu d'exalter la nature humaine, raffine et subtilise. Aussi quelques-unes de ses comédies, malgré les qualités, proprement dramatiques, dont elles témoignent, semblent destinées plutôt à la lecture qu'à la représentation. Les pièces, a dit Molière, « sont faites pour être jouées »; certains critiques veulent qu'elles soient faites pour le public, et Molière lui-même ne déclare-t-il pas que la grande règle des

règles consiste à plaire? Faites pour être jouées, — oui, en un certain sens. Et pourtant ce n'est pas par la représentation, c'est par la lecture, que se soutiennent les chefs-d'œuvre du théâtre. Combien en compterions-nous que l'on met encore sur la scène? Quant à prendre comme règle le goût du public, il faudrait d'abord que le « public » eût quelque goût. En tout cas, si certaines pièces de M. de Curel, le *Repas du lion* par exemple et la *Nouvelle idole* sont plus scéniques que les autres, ne dédaignons point celles dont le charme délicat et la finesse psychologique ne peuvent bien s'apprécier qu'à la lecture. Que la *Nouvelle idole* et le *Repas du lion* ne nous rendent pas injustes pour l'*Invitée* et l'*Envers d'une sainte*.

A sa subtilité d'analyste, M. de Curel allie la force de la pensée et l'éclat de l'imagination. Il y a en lui un « philosophe », et il y a aussi un poète. Parmi nos auteurs dramatiques, aucun ne l'égale pour la variété des talents. L'*Envers d'une sainte* est une comédie d'analyse; les *Fossiles* sont, en leur concision austère, une sorte de tragédie; la *Nouvelle idole* et peut-être le *Repas du lion* sont des pièces à thèse. Mais partout domine, chez M. de Curel, s'il faut le marquer de son caractère propre, la curiosité de la vie sentimentale. Le *Repas du lion* et la *Nouvelle idole* mettent eux-mêmes aux prises des passions et non des idées abstraites. Rien de didactique dans la thèse. Ce ne sont point des raisonnements que font les personnages, ou, du moins, leurs raisonnements traduisent leurs émotions.

Beaucoup moins moraliste que psychologue, M. de

Curel diffère sans doute en cela de M. Brieux, qui se préoccupe davantage de la morale pratique, appliquée à la vie quotidienne. Seulement, M. Brieux est un « bourgeois » d'esprit net et juste, un peu borné par les préjugés ambiants. Il y a chez l'auteur des *Fossiles* quelque chose de plus relevé, de plus noble, de plus hardi. Sa morale répond à la conception tout idéaliste de son théâtre, à son horreur de la vulgarité, à son goût pour les âmes peu communes. Elle est haute, elle est même hautaine. C'est la morale d'une personnalité originale et forte. Aussi bien l'individualisme, chez lui, n'a rien de dur ou de sec. Jean de Sancy mêle à beaucoup d'orgueil un généreux dévouement. Robert de Chantemelle, le héros aristocrate des *Fossiles*, se fait peu à peu « républicain », comme le lui dit Hélène, et, après avoir aimé ces arbres géants dont les ramures couvrent un peuple d'arbustes, sent, devant la mer, un autre homme s'éveiller en lui [1]. Tourné maintenant vers les vagues, toujours semblables entre elles, toutes également petites par le calme, toutes également grosses par la tempête, Robert trouve monstrueux l'égoïsme des chênes, s'ils ne deviennent grands et forts qu'en étouffant ce qui voudrait, aux environs, se fortifier et grandir.

M. Paul Hervieu commença par écrire des romans [2]; sa première comédie date de 1892, et il n'en a donné

1. Acte III, scène III.
2. Cf. page 85.

en tout que trois, *les Paroles restent*, les *Tenailles*, la *Loi de l'homme*. Mais elles suffisent pour lui mériter une place éminente parmi nos auteurs dramatiques. Nul autre n'a plus d'originalité.

On regrette que, dans *les Paroles restent*, il emprunte à l'ancien théâtre certains procédés vieillis. Son héroïne, par exemple, hérite de deux millions, devant lesquels, en jeune premier bien appris, son héros, quoique fort amoureux, s'avise de reculer; et cet héritage est un expédient d'autant plus fâcheux qu'il ne sert vraiment à rien. La pièce, d'ailleurs, contient des scènes très délicates et des scènes très fortes.

M. Hervieu s'annonçait là comme un des auteurs qui, avec M. Lemaître et M. de Curel, devaient rendre la formule dramatique plus souple. Faisant mieux par la suite, il fit autrement. Et même on peut dire que les *Tenailles* et la *Loi de l'homme* relèvent d'une poétique toute contraire à celle de sa première comédie. Le voici, maintenant, disciple d'Alexandre Dumas. Il y avait une leçon, une moralité, dans *les Paroles restent*; dans les *Tenailles* et dans la *Loi de l'homme*, ce sont de véritables thèses, les plus catégoriques sans doute et les plus directes qui aient jamais été mises sur la scène. Ces deux comédies réalisent en perfection le modèle de la pièce géométrique.

M. Paul Hervieu pousse à l'extrême et les défauts et les qualités du genre. Généraux puisqu'ils doivent être typiques, ses personnages n'ont ni physionomie ni caractère propres, n'agissent que pour soutenir la thèse. L'auteur les a construits théori-

quement, mécaniquement, en dehors de toute observation. Aussi ne nous touche-t-il point. Même dans les scènes les plus violentes, son pathétique de logicien nous laisse insensibles. Notre esprit est occupé, maîtrisé, opprimé; rien, là, pour émouvoir notre cœur.

Mais nous n'en admirons pas moins l'art de M. Hervieu. Son système dramatique une fois admis, il n'est guère possible de le pratiquer avec plus de décision et de concision, avec plus de sûreté, de certitude et de vigueur. Aucune scène qui nous laisse quelque relâche; aucun mot, dans chaque scène, qui ne concoure à la démonstration. L'intérêt ne languit pas un instant. Nous avons à peine le temps de respirer, nous sommes, dès le début, pris comme dans un étau. Des pièces telles que les *Tenailles* et la *Loi de l'homme* seraient les chefs-d'œuvre de notre théâtre, si la logique pouvait remplacer la vie et si les raisonnements pouvaient tenir lieu de passion.

M. Maurice Donnay s'oppose trait pour trait à M. Paul Hervieu. Celui-ci est un « intellectuel » et celui-là un « sentimental ». Laborieux et appliqué, M. Hervieu ne produit guère, et ce qu'il produit sent l'effort d'une volonté énergique; M. Donnay a le travail facile, sa propre invention l'égaie et il semble écrire en se jouant. Si l'un porte dans la construction de ses pièces une rigueur austère, l'autre ne sait ni ne veut serrer les siennes, il les laisse se développer avec aisance à travers maints détours, maints

retours, et leurs meilleures scènes sont souvent des hors-d'œuvre.

Par le choix de ses sujets et de ses personnages, M. Donnay se rapprocherait de M. Lavedan. Mais, chez M. Lavedan, il y a, jusque dans ses comédies les moins substantielles, un fond de satire, tandis que M. Donnay est surtout un curieux qui s'amuse au spectacle de la vie. Et, tandis que l'un moralise parfois avec candeur, son tact préserve l'autre de tout pédantisme. Voyez la dernière scène d'*Amants*. Vétheuil s'oublie; il va, si ses amis le laissent faire, nous donner une définition du bonheur, laquelle pourra servir de moralité finale. « Le bonheur, ou du moins ce qui en approche le plus, c'est encore de... » Mais la pièce se termine sur une farandole échevelée, qui l'entraîne avant qu'il ait eu le temps d'en dire davantage.

Les comédies de M. Donnay sont fort agréables. On ne saurait avoir plus d'esprit que lui, un esprit plus fin, plus aisé, plus naturel. A la familiarité de la conversation, son style allie une fine élégance, et au relief qu'exige le théâtre, une flexibilité délicate. Enfin ce qui lui donne sa physionomie propre, c'est je ne sais quelle grâce de sentiments, quelle langueur câline, voluptueuse, et, çà et là, une veine de mélancolie discrète et de tendresse, un grain de poésie anacréontique. Et certes de telles qualités nous rendraient indulgents pour les défauts de ses pièces, s'il ne s'agissait que de leur composition flottante et capricieuse. Mais, sans parler des plus légères, dans lesquelles il s'amuse à gaminer, les autres n'ont elles-mêmes rien que de superficiel. Dans *Amants*, par

exemple, ses personnages, très bien observés, très bien rendus, sont de véritables fantoches. Et si M. Donnay veut peindre en effet des êtres sans consistance, chez lesquels aucune impression n'a de profondeur et qui simulent vainement les gestes de l'amour, il est possible que cela fasse une pièce charmante; cela ne saurait faire une pièce tant soit peu solide. Du reste, les qualités de l'auteur, qui lui valent un brillant succès, nous expliquent aussi que ce succès ne puisse pas être bien durable. Le plus « parisien » et le plus « moderne » de nos écrivains dramatiques, il est trop exclusivement moderne et parisien pour écrire des comédies qui tiennent longtemps. Sa dernière s'intitule la *Douloureuse.* Locution d'argot, née au hasard, éphémère. Et elle passerait sans doute dans la langue, si la pièce même durait. Mais la pièce ne durera point, quel qu'en soit le charme, car tout y répond à ce terme, le ton des personnages, leurs gestes, et aussi leurs sentiments. Tout y porte la marque du jour, et tout en aura vieilli demain.

Parmi les formes dramatiques, il n'y a guère plus de vivante que la comédie d'analyse. Cependant, si nous laissons de côté le vaudeville et le mélodrame, qui n'appartiennent pas à la littérature, nous ne pouvons passer complètement sous silence le drame historique et la comédie romanesque, car l'un compte encore, de notre temps, quelques œuvres de valeur, et l'autre fut tout dernièrement renouvelée avec un grand éclat.

Le drame historique a pour principal représentant M. François Coppée, l'auteur de *Severo Torelli* et de *Pour la couronne*. Ces pièces méritent certes de grands éloges pour leur structure savante, pour l'éclat de leur style, pour la souplesse et l'harmonie de leur versification ; mais elles ne font que répéter le théâtre romantique, avec un soin plus attentif de réalisme pittoresque, avec beaucoup moins de sincérité, de poésie et de grandeur. Partout la convention et la rhétorique. Des personnages factices, toujours les mêmes, le tyran, le patriote conspirateur, le traître, la courtisane, heurtés l'un contre l'autre, à grand renfort de déclamations, dans une intrigue de bric-à-brac. Beaux costumes et rimes sonores ; nulle psychologie, rien qui soit véritablement humain.

La forme moderne du drame historique, si ce genre ne périt pas, est celle dont les Goncourt donnèrent le modèle avec la *Patrie en danger*, et qu'a reprise après eux M. Hennique dans la *Mort du duc d'Enghien* et dans les *Deux patries*. Il ne s'agit pas là de panaches et de tirades, M. Hennique prétend reconstituer une époque, un milieu. La première de ces deux pièces ne consiste, à vrai dire, qu'en une série de tableaux presque indépendants l'un de l'autre. Mais la seconde a plus de cohésion et d'unité. Elle est vraiment un drame. Pourtant elle ne ressemble en rien aux drames de M. François Coppée. Ce qui fait la différence, c'est que l'auteur des *Deux patries* ne déclame pas, ne vise pas à l'effet, se préoccupe avant tout de la vérité historique et de la vérité morale.

Là ne saurait convenir le vers. Aussi M. Hennique

écrit en prose. Le vers serait-il donc banni du théâtre? Non pas; il convient à la fantaisie, à la fiction, au lyrisme soit féerique, soit burlesque. La comédie en vers a eu de nos jours un brillant renouveau avec M. Edmond Rostand.

M. Rostand débuta par les *Romanesques*. Cette petite pièce « se passe où l'on voudra, pourvu que les costumes soient jolis ». Le sujet en lui-même est assez ingénieux, assez agréable, un peu puéril. Par le ton, par le tour et la manière, les *Romanesques* tiennent de Marivaux et aussi de Banville. On y trouve de gentils détails. Cela du reste est bien menu, cela sent le collège. Et puis un tel genre demande de la grâce, de l'aisance, de la légèreté; or, la facture de l'auteur, style et versification, y a très souvent quelque chose de difficultueux et de dur. M. Rostand donna ensuite la *Princesse lointaine*, conte « moyen-âgeux », qui ne manque pas de charme, mais qui n'est encore qu'une aimable fantaisie. Enfin la *Samaritaine*, « Évangile en trois tableaux ». Quelques passages d'une poésie très fraîche et très pure ne peuvent y racheter les fautes de goût et de tact, une élégance déplacée, des mignardises et des fioritures qui s'accordent mal avec un tel sujet. Tout ce que la *Samaritaine* n'emprunte pas au récit évangélique nous est d'autant plus suspect que l'auteur défigure visiblement ses personnages. Même le Christ, qui s'inspire tantôt de Renan, tantôt de M. Catulle Mendès. Et, d'autre part, tout ce qu'elle y emprunte sent la gêne du traducteur. M. Rostand ne s'avise-t-il pas de versifier l'orai-

son dominicale, de la découper en alexandrins mal venus, pénibles et raboteux?

Si son œuvre se bornait là, nous nous serions sans doute dispensé d'en parler. Mais, peu de temps après la *Samaritaine*, paraissait *Cyrano de Bergerac*, qui eut une représentation triomphale et qui méritait presque son extraordinaire succès auprès du public et de la critique par l'imagination facile et vive, par la verve, par le mouvement des scènes, l'éclat des décors, le cliquetis des vers, par une sorte de bravoure cavalière et truculente. A quoi bon relever dans *Cyrano de Bergerac* des traits un peu gros, des mots d'esprit qui ratent, et, çà et là, une facture contournée? La pièce n'en demeure pas moins un chef-d'œuvre. Nous devrions y insister longuement, si un chef-d'œuvre de ce genre pouvait avoir quelque influence sur l'évolution théâtrale. Telle fut, au lendemain, l'opinion de certains critiques. On eût dit que *Cyrano de Bergerac* inaugurait une ère, marquait du moins une date capitale. A vrai dire, cette merveilleuse comédie n'inventait rien. Outre *Marion Delorme* et *Ruy Blas*, nous y reconnaissions du Théophile Gautier, du Vacquerie, du Banville, tout cela retrempé sans doute à la source originelle de la poésie précieuse et de la poésie burlesque, à l'*Astrée* et à Scarron, mais enfin ne révélant rien de vraiment nouveau que l'admirable virtuosité de M. Edmond Rostand. Aussi bien la pièce n'a aucun rapport avec les tendances du théâtre moderne. Elle ne peut compter que pour sa valeur propre; elle n'exerce pas plus d'influence sur l'évolution dramatique que le premier mélodrame venu.

Ceux-là mêmes, parmi les critiques, qu'exalta *Cyrano*, ont fait payer cher à M. Edmond Rostand, lorsque, dernièrement, il fit représenter l'*Aiglon*, ce que leurs éloges avaient eu peut-être d'excessif et ce qu'avaient eu d'imprudent leurs divinations enthousiastes sur le renouvellement de notre scène. Si certains défauts de l'auteur y paraissent davantage, je veux dire les procédés de son invention et de sa rhétorique, ses qualités pourtant ne furent jamais plus brillantes. Et il se peut bien que le drame lyrique et la comédie romanesque retrouvent place dans notre théâtre. Mais comme quelque chose d'accessoire, comme une diversion passagère. Notre théâtre moderne a pour matière la réalité ambiante et pour forme la comédie morale.

## CHAPITRE III

### LA POÉSIE

Il y a vingt ans, l'école parnassienne était en plein triomphe. Il n'y a pas même dix ans, elle produisait les *Trophées*. Publié dans un temps où prévalait déjà une conception de la poésie bien différente, ce recueil eut plus de succès que d'influence. Mais son succès fut éclatant. Il le fut à juste titre. En une centaine de sonnets également beaux, M. J.-M. de Heredia réalisait la perfection de l'art parnassien. Les *Trophées* peuvent être regardés comme portant à leur degré suprême les qualités essentielles du Parnasse, qui doit y reconnaître son dernier et son plus impeccable chef-d'œuvre.

D'abord, l'impersonnalité de l'artiste. Aucun poète antérieur ne s'était si vigoureusement abstrait de son œuvre. Il y a souvent chez M. Sully-Prudhomme un élégiaque, et M. François Coppée ne bannit pas toujours de ses vers l'émotion, voire la sensiblerie. Quant à Leconte de Lisle, la jalouse surveillance qu'il exerce sur soi ne l'empêche point de déceler non

seulement sa tristesse hautaine, mais, plus d'une fois, les angoisses et les révoltes de son cœur. L'auteur des *Trophées*, lui, est absolument impersonnel. Tout ce que nous en connaissons, c'est la précision de son regard et la sûreté de sa main. Nulle sympathie, chez ce pur artiste, nulle inquiétude, nul émoi; rien qui puisse rendre moins sûre sa main et moins précis son regard. Il est sensible à la seule beauté des choses. Absent de ses vers, il ne s'y trahit même pas par le choix des rythmes, puisque son œuvre consiste tout entière en sonnets. D'autres poètes furent des peintres, d'autres sont des musiciens; M. de Heredia est un sculpteur.

Puis, l'exactitude scientifique, qui suppose d'ailleurs l'impersonnalité. Déjà Leconte de Lisle avait été beaucoup plus exact que Victor Hugo, comme il avait été beaucoup plus impersonnel. M. de Heredia, s'il n'est pas plus exact que Leconte de Lisle, est d'une exactitude plus étroite. On sait qu'il suivit les cours de l'École des chartes. Brillante et fastueuse, sa poésie dénote pourtant, sous le poète, un philologue, un épigraphiste, un mythologue. Il a étudié en patient érudit les diverses formes de civilisation que son art précis résume en quelques vers. Aucun détail chez lui qui ne soit fidèle et caractéristique. On trouverait encore dans Leconte de Lisle quelques traits de couleur locale, non pas faux peut-être, mais choisis en vue de l'effet pittoresque plutôt que pour leur valeur historiquement significative. Chez M. de Heredia, tous sont utiles, sont nécessaires à la signification historique du tableau. Si vrai-

ment « chaque société, comme le disait Renan, chaque forme intellectuelle, religieuse, morale, laisse après elle une courte expression qui en est comme le type abrégé », on peut dire que l'auteur des *Trophées* a trouvé cette expression unique. Ses sonnets sont pour la plupart d'admirables « synthèses » qui supposent une longue et minutieuse analyse.

Enfin, le culte de l'art et de la beauté. Nul autre que M. de Heredia ne porta jamais dans le métier poétique la même application, la même sévérité de scrupules. Sans doute Théophile Gautier et Leconte de Lisle avaient imposé à la poésie une technique rigoureuse. Mais M. de Heredia fut plus attentif encore et plus strict. Il n'y a chez lui aucune impropriété, aucune négligence; pas un mot qui n'ait sa juste place, pas une rime qui ne satisfasse l'oreille et l'esprit, voire qui ne plaise à l'œil. Ce souci de la perfection explique assez qu'il ait peu écrit : cent dix-huit sonnets, en trente ans; depuis Malherbe, on n'avait vu chez aucun poète pareille sobriété de veine. M. de Heredia reprit l'œuvre de Leconte de Lisle : il en resserra l'ampleur, il en condensa l'éclat, il en châtia l'art. A un tel travail de correction, et, pour ainsi dire, de coercition, s'imposaient d'elles-mêmes les formes du sonnet, soit que sa brièveté ne souffre aucune négligence, soit que sa fixité lui donne un caractère de précision définitive. Les sonnets de M. de Heredia sont de tout point admirables. Leur splendeur égale leur rectitude. Notre poésie n'a jamais rien produit de si magnifique en même temps et de si pur.

Quel défaut pourrait-on reprocher à l'auteur des *Trophées*? Nul autre que celui d'être continûment « parnassien ». Aussi impersonnel que possible, ce qui nous apparaît de lui, c'est au moins sa propre vision des choses, toujours éclatante et radieuse. Il peint la Grèce avec le même faste que l'Espagne; il prodigue les couleurs dans une scène bretonne comme dans un tableau de l'Extrême-Orient. La douceur lui fait défaut, et la souplesse, le *molle atque facetum*, ce que Sainte-Beuve appelle quelque part « le léger de la Muse ». Nous ne trouvons pas chez lui de demi-teintes; sa poésie ignore ces retraits d'ombre, qui abritent le rêve. Elle manque de mystère. Disant tout en perfection, elle ne laisse rien de vague, rien d'inachevé, rien dont l'écho se prolonge dans notre cœur. Elle consiste surtout, jusque dans sa rutilance, à noter les choses.

Et telle est bien l'idée que se faisait le Parnasse de l'art poétique. La poésie des parnassiens a pour caractère essentiel son réalisme. De là, l'impersonnalité à laquelle ils se sont astreints. De là, la rigueur de leur facture. Quelques-uns, Théophile Gautier par exemple, qui fut leur premier maître, se sont attachés uniquement à la beauté formelle, sans autre matière de versification que l'apparence même des objets. « Je suis, disait-il, un homme pour lequel le monde visible existe. » De là, aussi, la vérité de leurs descriptions, soit que, comme M. François Coppée, ils reproduisent des paysages ou des scènes de la vie

populaire, soit que, comme M. Sully-Prudhomme, ils substituent aux cris de passion romantiques une analyse sagace et réfléchie de leur sensibilité, soit enfin que, comme Leconte de Lisle et M. de Heredia, ils s'appliquent à restituer les civilisations disparues. Si nous devions marquer la place de l'école parnassienne dans l'histoire de notre poésie, nous insisterions davantage sur l'excellence de son art. Mais une jeune école a déjà paru, une école dont l'idéal est tout autre, ou plutôt tout contraire. Il nous faut donc montrer comment s'explique et se justifie cette réaction des nouveaux poètes contre la discipline de leurs aînés.

Les Parnassiens ont visé à la perfection. Or quelque chose de parfait, c'est quelque chose d'achevé, de déterminé, de limité. La poésie du Parnasse est, dans son essence, une poésie logique, une poésie didactique et technique. Sans même rappeler ici ce qu'on trouve de prosaïsme chez M. Sully-Prudhomme, par exemple, quand il met en vers tel système de philosophie, telle loi de physique, ou, plus souvent, chez M. François Coppée, lorsqu'il décrit tel site de la banlieue parisienne, cette poésie réaliste ne réclame du poète aucune des qualités qui lui sont vraiment propres, qui le distinguent du prosateur. Nos épithètes les plus admiratives pour louer une œuvre exclusivement parnassienne conviendraient presque autant à de la prose. Disons même à de la prose scientifique. Car, après tout, les traits fondamentaux qui caractérisent cette œuvre caractériseraient aussi bien l'œuvre écrite d'un savant. La

précision, la concision et la rectitude sont, au point de vue formel, les qualités que demande la prose; ce sont également les seules qu'exige l'esthétique du Parnasse. Ajoutons-y pourtant l'observation de certaines règles mécaniques auxquelles s'assujettit le vers, et qui lui donnent l'avantage d'une certitude immuable. Et sans doute les parnassiens appliquèrent ces règles avec une sévérité inconnue avant eux. Aussi atteignirent-ils, dans leur genre, la perfection absolue. Mais ils ne l'atteignirent qu'en proscrivant la matière même de la poésie, si la poésie a vraiment pour matière ce que l'âme humaine recèle de vague, de mystérieux, ce qui ne saurait s'exprimer avec tant de rigueur, ni même avec une telle clarté.

C'est sur ce point capital que la jeune école prit parti contre le Parnasse. Elle ne fut pas sans subir l'influence de la poésie allemande et surtout de la poésie anglaise [1]. Ses adversaires remarquaient malignement que, parmi les symbolistes, beaucoup étaient des étrangers, les uns Flamands, M. Rodenbach et M. Verhaeren, les autres Anglo-Saxons, M. Stuart Merril et M. Vielé-Griffin, sans compter M. Jean Moréas, lequel est Grec. Pourtant, quoique la poésie oratoire et logique ait généralement prévalu chez nous et s'accorde mieux à notre tradi-

1. Il faudrait noter d'abord, en musique, le « wagnérisme », en peinture, le « préraphaëlitisme »; quant à la poésie elle-même, elle eut toujours chez les Allemands et chez les Anglais un caractère beaucoup moins « rationaliste » que chez nous.

tion héréditaire, il n'en est pas moins vrai que les novateurs pouvaient retrouver des devanciers chez quelques-uns de nos plus illustres poètes. Avant Malherbe, nous avions eu Ronsard; après Corneille, nous avions eu Racine. Or, tandis que les vers des Malherbe et des Corneille sont beaux comme de la prose, il y a souvent dans ceux de Racine et de Ronsard quelque chose qui n'est pas sans rapport avec le symbolisme. Et n'oublions pas d'ailleurs les romantiques, auxquels la jeune école ne fit parfois que revenir.

Comment expliquer la manière dont le symbolisme conçoit la poésie? Telle qu'il l'entend, la poésie a pour objet, non pas de noter avec précision des formes déterminées, mais d'évoquer « l'âme des choses ». Devant un paysage, le parnassien rendra en termes aussi exacts, aussi nets que possible, tout ce que perçoit son œil; le symboliste, découvrant sous les apparences sensibles ce qu'elles cachent de mystérieux, traduira la « correspondance » de ce paysage avec son âme, car l'âme des choses, à vrai dire, c'est l'âme même du poète. « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici, déclare un des initiateurs du symbolisme, a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre le nom sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien, non! La poésie consistant à *créer*; il faut prendre dans le « moi » humain des états, des lueurs d'une pureté si absolue, que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme. Là, il y a symbole, il

y a création, et le mot poésie a ici son sens [1]. » Si les divers aspects de la nature modifient notre être de telle ou telle façon, il est évident que tel ou tel état d'âme signifiera tel ou tel aspect de la nature. Le parnassien a terminé son œuvre quand il a consigné tous les traits caractéristiques de l' « objet »; il copie cet objet, il fait une description, c'est-à-dire un procès-verbal. Mais le symboliste n'exprime pas les choses directement; il les suggère, en s'exprimant lui-même. « Ne garder de rien que la suggestion [2], » voilà le principe de son esthétique. « Abolie, la prétention d'inclure au papier subtil du volume autre chose que, par exemple, l'horreur de la forêt; non le bois intrinsèque et dense des arbres [3]. » « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve [4]. » La différence essentielle entre la poésie parnassienne et la poésie symboliste, c'est que l'une s'attache à reproduire tel quel le monde physique, considéré comme un ensemble de décors, et l'autre à en rendre les affinités latentes avec notre « moi ».

Chez les parnassiens, la poésie tenait surtout des arts plastiques; avec le symbolisme, elle devient musicale. Entre tous les arts, la musique exprime le mieux ce qu'il y a de plus vague et en même

1. Mallarmé, *Enquête sur l'évolution littéraire,* par J. Huret, p. 62.
2. *Id., Divagation première relativement au vers.*
3. *Id., ibid.*
4. *Id., Enquête sur l'évolution littéraire,* p. 60

temps de plus profond dans l'âme humaine. Or, c'est là justement le domaine particulier de la poésie symboliste. Aussi emprunte-t-elle à la musique ses moyens et ses effets. Quand on veut « suggérer » ou « évoquer », on emploie les mots non seulement comme des signes logiques, mais aussi comme des sons et presque comme des notes.

Pour être un poète symboliste, il n'est pas nécessaire de faire proprement ce qu'on appelle des symboles, il suffit d'exprimer les secrètes correspondances des choses avec notre âme. Mais une poésie qui a ces correspondances pour objet sera le plus souvent symbolique, car, dès que nous les suivons avec quelque teneur, elles revêtent la forme du symbole.

Qu'est-ce donc que le symbole? Distinguons-le de la comparaison et de l'allégorie. Tandis que la comparaison envisage deux termes en les maintenant éloignés l'un de l'autre, le symbole associe ces deux termes intimement, et, pour mieux dire, les confond. Quant à l'allégorie, elle se rapproche beaucoup moins du symbole que de la comparaison même ou de la métaphore. A l'idée déjà conçue par l'esprit d'une façon purement abstraite, elle superpose ou substitue une image tirée du monde extérieur; elle n'est guère, par suite, qu'une comparaison ou une métaphore systématiquement prolongée. Le symbole est tout autre chose. Il éclôt, sans réflexion, sans analyse, dans une âme simple qui ne distingue même pas entre les apparences matérielles et leur signification idéale. Sans doute,

les poètes n'ont point de nos jours cette simplicité d'âme. Mais ils s'efforcent de revenir à la candeur primitive. Ils réagissent par là contre la poésie critique et analytique des parnassiens, contre leur « philosophie » consciente ou non, laquelle est le positivisme. Enfin le symbole, beaucoup moins précis que l'allégorie, est aussi beaucoup plus complexe, car les similitudes qu'il exprime, ayant peu de rigueur, s'étendent par suite à plus d'objets liés ensemble, et unissent plus de significations diverses. N'y cherchons rien de logique et de rationnel; il ne se rapporte qu'au sentiment, et reproduit ce que le sentiment présente en soi d'indéterminé. Aussi les poètes symbolistes sont-ils souvent obscurs. Et cela tient à leur conception même de la poésie. Ce qui est clair, c'est, pour eux, l'affaire de la prose. Pas de poésie sans obscurité.

On trouverait chez presque tous les romantiques quelque chose de plus ou moins symboliste; mais il en est certains dont les novateurs devaient particulièrement se réclamer. Sainte-Beuve peut-être; en tout cas, Alfred de Vigny et Baudelaire.

Lorsque la jeune école était à ses débuts, elle s'appelait indifféremment symboliste ou décadente. Le nom de symboliste a prévalu parce que, trop précis sans doute, il s'accordait mieux à la nouvelle poésie, que caractérisaient, chez certains, les complications et les raffinements d'une littérature vieillissante, mais qui, chez la plupart, fut un retour

vers le primitif. Pour ce qu'elle a eu de décadent, la jeune école peut reconnaître un initiateur en Sainte-Beuve, qui, dans ses vers laborieux et retors, exprimait déjà les curiosités inquiètes et les maladives tristesses d'une âme prématurément flétrie. Quant aux symbolistes mêmes, Sainte-Beuve ne s'en rapproche que par certains tours de style[1], au moyen desquels il suggère des sensations trop subtiles pour être directement exprimées. Et cependant, si les symbolistes doivent, en vertu de leur esthétique, amortir l'éclat et assouplir la rigidité des formes parnassiennes, on peut dire qu'il les devança en évitant tout ce qui « pèse » et « pose », comme dit l'un d'eux, tout ce qui est symétrique et concerté, tout ce qui sent l'éloquence.

Entre les poètes romantiques, Alfred de Vigny a été le plus cher au symbolisme. On peut en donner plusieurs raisons. D'abord, son obscurité. Et je veux bien qu'elle soit due à certaine gaucherie d'exécution, à ce que le style, chez lui, a souvent de pénible, d'oblique, de tourmenté; mais elle se rapporte encore à certaine conception de l'art qui n'est pas la même que celle des autres romantiques. Victor Hugo, si fécond et si divers, contient, à vrai dire, Alfred de Vigny tout entier; et pourtant ce qui, jusqu'à la fin, caractérise essentiellement son génie, c'est la netteté de la vision, c'est une merveilleuse aptitude à saisir et à rendre les choses concrètes. Qu'est-ce qui domine, au contraire, chez Alfred de Vigny,

1. Archaïsmes, alliances de mots, allitérations, etc.

et constitue son originalité distinctive? Le sens et le goût du mystère. Ne parlons pas de ses symboles. Il en a beaucoup fait sans doute; et même les pièces dont le *Journal d'un poète* nous donne l'ébauche en prose ont presque toutes une forme symbolique. Mais rien de commun entre des poèmes comme la *Bouteille à la mer* [1] par exemple ou la *Mort du loup* [2] et le symbolisme moderne. Si Vigny doit être regardé comme un précurseur de la jeune école, il le fut par son idéalisme mystique, par sa prédilection naturelle pour le rêve. « Ce qui se rêve, disait-il, est tout pour moi. » On trouve chez lui beaucoup de vers, imprécis à la fois et pénétrants, dont la valeur musicale dépasse leur sens logique. Et ces vers répondent à une conception de la poésie qui annonce déjà nos symbolistes.

Quant à Baudelaire, il fut le théoricien de ce qui s'appelait, voilà quinze ou vingt ans, le *décadentisme*. Mais, si le poète des *Fleurs du mal* ne ressemble guère au chantre d'Éloa, sa mysticité, quelque part que l'on y fasse au « satanisme » ou à la charlatanerie, ne lui en inspire pas moins, çà et là, des alexandrins qui ont une singulière force de suggestion. Parnassien, du reste, par la solide carrure de sa forme, ce qui rapproche surtout Baudelaire du symbolisme, c'est qu'il a, comme dit Théophile Gautier, « le don de correspondance ». Citerons-nous les deux premières strophes d'une pièce bien connue qui servit souvent d'épigraphe aux œuvres de la nouvelle école?

1. La *Bouteille à la mer* n'est vraiment qu'une allégorie.
2. La *Mort du loup* n'est vraiment qu'une comparaison.

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles.
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Baudelaire, pas plus qu'Alfred de Vigny, n'est proprement un symboliste. Mais les symbolistes ont bien quelque raison de le reconnaître comme un de leurs devanciers, si vraiment il sut découvrir et rendre ces secrets rapports des choses soit entre elles, soit avec l'âme humaine, qui sont, à leurs yeux, l'essence même de toute poésie.

Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, Baudelaire, ont été des précurseurs plus ou moins indirects du symbolisme. Son vrai maître fut Stéphane Mallarmé.

Ainsi que la plupart des poètes contemporains, Stéphane Mallarmé appartint d'abord au Parnasse; mais, entre les parnassiens, c'est avec Baudelaire qu'il avait le plus d'affinité. Ses premiers poèmes sont déjà, presque tous, alambiqués et difficultueux; à peine en citerait-on trois ou quatre[1] qui se comprennent sans effort. Dans la seconde partie de sa carrière, Mallarmé devient le théoricien d'une nouvelle esthétique. Au point de vue de la versification, remarquons d'ailleurs qu'il observa toujours les

1. Les *Fenêtres*, *Apparition*, les *Fleurs*, l'*Azur*.

règles traditionnelles. Rien, chez lui, dont puissent s'autoriser les novateurs modernes soit pour affaiblir la rime, soit pour affranchir le rythme. C'est sa conception de la poésie qui changea. Et nous pourrions nous étonner que ce changement ne se soit pas traduit par une forme moins régulière et moins stricte [1]. Mais, si Mallarmé eut de tout temps la veine courte et rare, les dernières années de sa vie furent particulièrement infécondes. Quelques études en prose, voilà surtout ce qui peut nous montrer en lui l'initiateur du symbolisme, par exemple sa *Divagation relativement au vers*; et, cette *Divagation* elle-même ayant paru alors que le symbolisme avait déjà commencé de renouveler la poésie, il faut en appeler au témoignage de ses disciples pour le reconnaître comme le promoteur de cette rénovation. Beaucoup de jeunes poètes fréquentaient chez Mallarmé. Là, dans des entretiens dont ils nous vantent le charme, l'intérêt, la haute portée littéraire et morale, s'élabora peu à peu la poétique de notre école moderne. Esthéticien avant tout, ses pièces, si même elles valaient par soi davantage, ne pourraient nous expliquer la grande influence qu'il exerça sans conteste sur l'évolution de la poésie contemporaine.

Ce qu'elles ont, à vrai dire, de plus caractéristique, c'est leur obscurité. Des initiés, paraît-il, y découvrent la pensée du poète sous les voiles dont elle s'est volon-

1. On nous dit que, dans les derniers temps de sa vie, il finit par adopter le vers libre, et qu'il composa même en ce genre quelques pièces dont le public n'eut pas communication. (Cf. Camille Mauclair, l'*Art en silence*, p. 82.)

tairement enveloppée. Après les avoir relues avec attention, avec réflexion, j'avoue que presque toujours le sens m en échappe. Incompréhensibles dans leur ensemble, on y trouve des vers isolés dont j'oserais dire qu'ils me semblent beaux, d'une beauté énigmatique sans doute, mais captivante, et qu'ils éveillent dans l'âme de lointains, de profonds échos. Ces vers mêmes, quel prix ont-ils, si ceux qui les précèdent et les suivent ne présentent aucune signification? On ne saisit nulle part rien de lié. Sur certains passages on se hasarde à des conjectures plus ou moins vraisemblables; et, là même, on ne peut apercevoir une syntaxe quelconque, reconnaître la fonction des mots ou s'en expliquer l'ordre. Ce ne sont par tout qu'ellipses, anastrophes, constructions revêches et bizarres, que les grammairiens cataloguent peut-être, mais qui, du moment où elles forment la trame d'un style, le rendent impossible à entendre.

Lorsque Mallarmé, se détachant du Parnasse, inaugura une nouvelle manière, son obscurité en fit une espèce d'hiérophante. Alors il devint illustre. Qu'on ne l'accuse pourtant pas de charlatanisme. Ceux qui le connurent, voire les moins suspects de dévotion, s'accordent tous à louer sa sincérité parfaite, la hauteur de son esprit, la noblesse de son caractère, et même son dédain de la gloire. Il n'est pas obscur pour se poser en prophète. Cette obscurité tient à son esthétique, qu'il appliqua de parti pris avec une obstination jalouse. On veut voir en lui un imaginatif, un sentimental, sinon une sorte de visionnaire; ce fut surtout un logicien, un théoricien, un

architecte de raisonnements subtils, qui, dans ses poèmes, ne laissait rien au libre cours de la veine et se souciait uniquement de mettre en pratique certaine discipline. Et lui même, au reste, ne les donnait que pour des études.

Nous pourrions croire, en lisant telle pièce de Stéphane Mallarmé, que les termes y sont disposés à l'aventure, sans autre rapport que des convenances de sonorité ou de couleur. Mallarmé, qui avait le culte des mots considérés en soi, subordonnait volontiers leur signification logique à leur valeur musicale. Et cela sans doute suffirait pour le rendre obscur. Mais il y a autre chose. Il y a que l'art des vers lui apparaît comme « abscons » par essence. Si la clarté peut bien convenir à la prose, ou, du moins, à certains genres de prose tout pratiques, il la tient incompatible avec la poésie, dont l'objet propre exige une langue particulière. La poésie, telle qu'il l'entend, doit exprimer au moyen d'analogies extérieures ces « idées » que symbolisent les choses réelles. Elle est la langue du « mystère », et, comme toute langue hiératique, elle a des règles à part, soit pour le rythme et pour le choix des mots, soit aussi pour la syntaxe.

Mais ce qui surtout rend Mallarmé inintelligible, c'est la complication des pensées, qu'il exprime simultanément et non dans leur ordre successif. Il prétend attacher à chacune de ses pièces, et, pour ainsi dire, à chacun de ses vers, plusieurs sens associés et confondus. Trois au moins, nous dit-on : le premier qui serait uni et accessible; le second, qui est « déjà spirituel »; le troisième, qui est vraiment

ésotérique. Ne nous étonnons pas que ces trois sens se fassent réciproquement tort, et que le premier lui-même, obscurci par la préoccupation des deux autres, ne soit pas facile à saisir.

Nous devinons en Mallarmé une sorte de génie confus qu'opprima et martyrisa sa baroque poétique. Et nous voudrions bien l'admirer. Seulement notre admiration ne sait pas à quoi se prendre. Il est peu probable que rien demeure de son œuvre. Reconnu comme leur maître par les jeunes poètes de la dernière partie du siècle, cela suffira du moins pour que sa mémoire ne soit pas oubliée.

Ainsi que Mallarmé, Paul Verlaine subit tout d'abord l'influence de Baudelaire, qu'il imite visiblement dans ses premières pièces en affectant une précoce dépravation. Vers l'âge de vingt ans, il se lia avec les parnassiens, fréquenta, le samedi, chez Leconte de Lisle, le jeudi, chez Théodore de Banville, et apprit à leur école les secrets de son art. Nous trouvons le disciple de Leconte de Lisle dans les *Poèmes saturniens*, où il se vante de « ciseler les mots comme des coupes » et de « faire des vers émus très froidement », où il proclame que l'Art ne consiste pas à « éparpiller son âme », et, apostrophant les élégiaques transis, leur demande d'un air de triomphe :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?

C'est de Banville que procède plutôt son second recueil, les *Fêtes galantes*, où il s'amuse à des fantai-

sies légères, à de coquets pastiches du genre Watteau, et, sous la lune rose, nous montre Tircis et Aminte échangeant des madrigaux précieux.

Pourtant son originalité propre se fait parfois jour. Ceci, dans les *Poèmes saturniens*, est bien du Verlaine :

CHANSON D'AUTOMNE.

Les sanglots longs
  Des violons
  De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
  Monotone.

. . . . . . . . .

Et je m'en vais
Au vent mauvais
  Qui m'emporte
De ci, de là,
Pareil à la
  Feuille morte.

Et ceci encore, dans les *Fêtes galantes* :

CLAIR DE LUNE.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur,
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

Au calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Ces morceaux, et quelques autres du même genre, nous laissent déjà voir la vraie nature de Verlaine.

Un singulier mélange de candeur et de subtilité; tantôt des tendresses naïves, tantôt des bizarreries, d'étranges associations, des incohérences déconcertantes, qui trahissent ce que son génie intime a de fantasque et de dissolu.

La *Bonne chanson* suivit les *Fêtes galantes*. Elle fut écrite en d'heureux jours, ceux des fiançailles. On y rencontre beaucoup de petits poèmes qui dénotent une nouvelle manière par leur simplesse ingénue et leur douceur, par la fluidité de leur forme, par je ne sais quelle gaucherie. Même si les circonstances ne l'y eussent pas amené, le poète devait bientôt rompre avec le Parnasse, dont la rhétorique contrainte répugnait à son naturel.

Voici que l'Année terrible disperse les parnassiens. Quatre ans après, Verlaine, qui se trouvait alors à Mons[1], publie les *Romances sans paroles* où il est devenu tout à fait soi. Le titre du recueil annonce une poésie moins plastique que musicale. Et, en effet, ce sont ici de fugitifs états d'âme, non point analysés, non pas même notés par des traits précis, mais indiqués par des « allusions », par des images lointaines et vagues, qui n'ont d'ailleurs entre elles aucun lien logique. Sept ans plus tard, paraît *Sagesse*. Verlaine s'est converti : il fait maintenant des vers dévots, des sortes de litanies dans lesquelles s'exhale son mysticisme natif. Les *Romances sans paroles*, *Sagesse*, et quatre recueils suivants, *Jadis et Naguère*, *Amour*, *Parallèlement*, *Bonheur*, voilà tout Verlaine.

1. Il avait quitté Paris avec Arthur Rimbaud en 1872, pour aller en Angleterre, puis en Belgique.

Nous n'avons pas même besoin de signaler ses autres œuvres; elles renferment sans doute quelques pièces délicieuses, mais rien de nouveau.

C'est vers 1885 que Verlaine fut reconnu comme leur précurseur par les poètes opposés au Parnasse. Cherchant le secret d'une forme moins raide que celle des parnassiens et plus apte à traduire le rêve, les symbolistes se tournèrent vers l'auteur des *Romances sans paroles* et le prirent pour maître. Cependant, si Verlaine est sans aucun doute un initiateur du symbolisme, n'en faisons pas un chef d'école. Il ne put jamais s'imposer à soi-même aucune règle. Revenu à Paris après dix années de vagabondage et de basses débauches [1], on le rencontrait, dès le matin, errant de cabaret en cabaret, déjà peu sûr de son pas; et, lorsqu'il tenait ses assises, c'était dans quelque brasserie de Montmartre ou du quartier latin. Chef d'école, ce poète à face de satyre, ce bohème, cet impulsif n'obéissant jamais qu'à l'impression du moment? Pouvait-il avoir des disciples, lui qui n'avait aucune discipline? « Quand je suis malheureux, disait-il, j'écris des vers tristes; quand je suis heureux, j'écris des vers gais. Et voilà. Je n'ai que mon instinct pour règle. » Toute sa « doctrine », il la résume dans cet alexandrin :

L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même.

Pourtant une pièce célèbre de *Jadis et Naguère* nous donne ce que lui-même appelle son « art poé-

1. En 1881.

tique ». Et cet art poétique n'a sans doute rien de proprement symboliste, au sens exact du mot, mais il indique fort bien le sens général de l'évolution qui se prépare. Verlaine y prend parti contre le Parnasse. Il avait jadis raillé les « Inspirés »

D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau.

Maintenant, le voici disant au poète :

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin.

Il fait la guerre à la rhétorique, voire à l'éloquence :

Prends l'éloquence et tords-lui le cou.

Ce qu'il veut, c'est une poésie, non pas rationnelle, comme celle des Malherbe et des Boileau, non pas même pittoresque, comme celle de Théophile Gautier, ou sculpturale comme celle de Leconte de Lisle, mais fluide, aérienne, vaguement nuancée, une « chanson grise ». Tel est, dès lors, le caractère de ses vers. Et il y accommode naturellement sa langue et sa prosodie. Presque toutes les innovations de l'école moderne, c'est lui qui en est le premier auteur. La poétique de Paul Verlaine consiste à proscrire le concerté, l'apprêté, ce qui sent l'art, ce qui se nomme *littérature*, à faire, du vers,

la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux...

Et certes, ses meilleures pièces sont aussi les plus ingénues.

Verlaine, au reste, désapprouva en maints cas ceux

qui le tenaient pour leur maître. Écoutons-le seulement : « Ils m'embêtent à la fin, les *cymbalistes*!... N'est-ce pas ridicule, tout cela, après tout!... Moi aussi, je me suis amusé à faire des blagues, dans le temps!... Mais enfin, je n'ai pas la prétention de les imposer en Évangile! Je ne regrette pas mes vers de quatorze pieds; j'ai élargi la discipline des vers, et cela est bon; mais je ne l'ai pas supprimée! A présent, on fait des vers à mille pattes! Ça n'est plus des vers, c'est de la prose; quelquefois même ce n'est que du charabia... J'ai eu des élèves, oui, mais je les considère comme des élèves révoltés [1]. » Et il ne marque pas seulement sa dissidence sur des points de métrique ou de langue, mais aussi sur la conception même du symbolisme poétique. « Le symbolisme? Comprends pas... Ce doit être un mot allemand, hein? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme. Moi je suis Français [2]. » La poésie de Verlaine semble, par certains côtés, directement contraire à celle des symbolistes. Si en effet le symbolisme ne s'accorde qu'avec un état d'âme plutôt objectif et contemplatif, comment faudrait-il y rapporter une poésie dont le trait essentiel est son inspiration élégiaque, ou, mieux encore, son subjectivisme aigu?

On sait qu'après la mort de Leconte de Lisle, la jeunesse littéraire proclama Paul Verlaine « prince

1. *Enquête sur l'évolution littéraire*, par J. Huret, p. 68.
2. *Ibid.*, p. 67.

des poètes français ». Ce titre, bien magnifique pour convenir au « pauvre Lélian », suppose d'ailleurs je ne dis pas plus de génie, mais un talent plus maître de soi, plus sûr et moins inégal. Tout ce qui restera de Verlaine peut tenir dans une centaine de pages. Les douze ou quinze volumes dont se compose son œuvre poétique trahissent à chaque instant l'embarras de la pensée et les maladresses de la facture. Maints poèmes n'offrent aucun sens appréciable, et la plupart de ceux qui se laissent entendre sont tantôt plats, tantôt alambiqués, ou même concilient l'insignifiance avec le contournement. Ses derniers recueils, très lâchés en général, ont je ne sais quoi de sénile tout ensemble et d'enfantin. Disons le mot : il s'y trouve beaucoup de niaiseries.

Qu'importe? Un petit nombre de pièces, vraiment exquises et d'un accent jusqu'alors inconnu, suffisent pour lui assurer sa place entre les plus grands poètes de ce siècle, et le font considérer à juste titre comme l'initiateur de la moderne poésie. Écoutez, a-t-il dit,

Écoutez la chanson bien douce!

Une douceur ineffable donne à certaines chansons de Verlaine leur charme propre. Effusions tout instinctives d'un faible cœur, qui a gardé jusque dans les pires déportements quelque chose de naïf, elles ne sont d'aucune école et l'on peut à peine les appeler des œuvres d'art. C'est justement par là que, s'opposant à l'art parnassien, elles inaugurent une poétique nouvelle.

Ceux qui revendiquèrent Verlaine comme leur maître n'ont point son ingénuité. Mais, artistes très conscients, ils veulent retrouver cette fraîcheur et cette candeur d'âme qui, chez lui, sont natives. Ils s'inspirent de Verlaine en répudiant la discipline des parnassiens, leur méthode analytique, leurs procédés oratoires, leur syntaxe précise et rigide, leur versification correcte et dure, en créant un art qui, moins exprès dans sa matière et plus « soluble » dans sa forme, traduit le mystère, le songe, l'inconscience elle-même

A toute évolution de la poésie répond une évolution analogue et de la métrique et de la langue. C'est ainsi que Ronsard et ses amis furent des grammairiens avant d'être des poètes; c'est ainsi que le romantisme transforma en quelques années une langue et une métrique qui semblaient avoir été fixées par deux siècles de chefs-d'œuvre.

De même, les symbolistes modifièrent l'instrument poétique selon leur sensibilité propre et selon l'idée qu'ils se faisaient de l'art. La versification était encore assujettie à beaucoup de règles étroites, purement arbitraires, dont ils devaient tout d'abord s'affranchir pour réaliser leur conception d'une nouvelle poésie. Quant à la langue, les changements qu'elle subit ne sont guère moins profonds. Sans doute nos prosateurs impressionnistes l'avaient déjà enrichie et assouplie. Pourtant, sans parler de maints jeunes poètes qui, les uns, innocents et

hagards, les autres, pour le plaisir de mystifier le public, parlaient un ramage plus ou moins inintelligible, le symbolisme ne laissa pas de marquer à son empreinte la syntaxe et le vocabulaire en y apportant certaines modifications dont nous devons indiquer au moins le sens général.

Si chaque symboliste a des procédés syntactiques qui lui sont propres, tous, chacun à sa manière, accordent leur phrase avec cet impressionnisme musical qui est le caractère essentiel de la poésie moderne. Victor Hugo avait dit dans un vers célèbre :

Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!

Mais notre jeune école, qui veut créer une poésie « suggestive », une poésie « évocatoire », altère plus ou moins la grammaire rationnelle en exprimant, au lieu d'idées systématiquement ordonnées, des émotions vagues et diffuses. Elle ne se contente pas de rejeter tout ce qui *pèse* et *pose*, elle sacrifie les règles à l'expression directe et synthétique de l'âme. Sa phrase abonde en anacoluthes, en brusques dissociations, en audacieux raccourcis. Et c'est par là que maints symbolistes sont incompréhensibles. Ceux qui veulent bien se laisser entendre, ceux-là mêmes qui, comme M. Henri de Régnier, comme Albert Samain, comme M. André Rivoire, mettent beaucoup de discrétion à modifier notre syntaxe traditionnelle, ne l'en assouplissent pas moins et lui donnent une flexi-

bilité qu'elle n'avait jamais eue chez les parnassiens.

Quant au vocabulaire, la poésie moderne, si nous ne parlons que des poètes qui comptent, se montre naturellement plus réservée que la prose. Elle exclut un grand nombre de termes empruntés par nos prosateurs aux langues étrangères ou aux diverses sciences. Car il ne s'agit point ici d'exprimer des idées nouvelles. Mais il s'agit de traduire certaines inflexions sentimentales; et, quand les mots en usage y conviendraient mal, nos symbolistes n'hésitent point à en inventer d'autres. Ceux-ci, d'ailleurs, sont souvent très heureux, parce que leur forme et surtout leur son s'accordent, en vertu de je ne sais quelle affinité subtile, avec telle nuance de sentiment. Chez quelques poètes vraiment artistes, c'est là une tentative intéressante pour moduler leurs plus délicates et leurs plus fugaces impressions.

Les symbolistes ont aussi restauré maints vocables tombés en désuétude. Ce procédé, tout à fait légitime, Ronsard l'appliqua jadis non sans succès, et les romantiques, Chateaubriand tout d'abord, puis Victor Hugo, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, ne s'interdirent pas d'en user. Mais il y faut de la mesure. Un groupe de poètes forma, voilà quelque dix ans, l'école dite romane, qui prétendait restituer le vocabulaire de l'ancienne langue, mêler au français moderne celui de la Renaissance et du moyen âge. M. Jean Moréas en fut le fondateur et le principal représentant. On a souvent besoin d'un dictionnaire pour le comprendre : beaucoup de ses pièces sont tout uniment des pastiches ou presque des centons. Une

pareille entreprise ne saurait réussir; nous ne pouvons pas plus retourner à la langue de Charles d'Orléans, voire à celle de Ronsard, qu'à leur façon de sentir et de penser[1].

Il y a d'autres formes de néologismes et d'archaïsmes que pratiquent les jeunes poètes. Ils prennent souvent les mots, M. de Régnier notamment, dans une signification plus voisine de l'étymologie, ou en rajeunissent le sens par des alliances ingénieuses, comme ont fait de tout temps les maîtres. Telles figures leur sont familières, qui conviennent particulièrement au caractère de la poésie nouvelle. C'est ainsi qu'ils passent de l'acception propre à l'acception figurée en prêtant aux choses leurs propres sentiments; et ce procédé sans doute n'est point nouveau, mais ils l'emploient plus souvent que leurs devanciers et avec plus de hardiesse. Verlaine dit :

> Le son du cor s'afflige vers les bois[2],

ou :

> Deux jeunes filles
> Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmilles[3].

De même, ils usent de transpositions qui se rapportent à la secrète correspondance des sons, des couleurs et des parfums indiquée déjà par Baudelaire[4]. Ils diront entre autres :

> Et de beaux chœurs de voix d'homme et de femme
> Montaient parmi l'ouragan des bruits ignés[5].

1. Sur M. Jean Moréas, cf. p. 217.
2. *Sagesse.*
3. *Romances sans paroles*, *Ariettes oubliées.*
4. Cf. p. 181.
5. Verlaine, *Naguère*, *Crimen amoris.*

Ou bien :

Tel dimanche pour moi s'embaume de la voix
Des soprani...[1]

Et l'orgue de nouveau hisse ses velours noirs[2].

Signalons encore l'assonance, qui prête aux mots, en dehors de leur sens logique, une valeur de suggestion. On connaît le fameux sonnet d'Arthur Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes,
A noir, corset velu des mouches éclatantes,
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles, etc.

Si ces vers ne sont qu'une fantaisie ou une mystification, nul ne conteste les affinités des sons et des sentiments. Chez la plupart de nos poètes, non seulement les romantiques, mais encore ceux du XVI[e] siècle, ou même quelques-uns du XVII[e], Racine du moins et La Fontaine, on trouve maintes phrases dont la musique s'approprie à tel ou tel état d'âme. Une langue littéraire n'est point une suite de « polynomes » : pour rendre certains mouvements de la sensibilité, il lui faut plus et mieux que la signification logique des mots; outre le rythme, elle a encore ces effets d'harmonie que leur complexité délicate ne nous permet pas toujours d'analyser, et qui sont néanmoins un puissant mode d'expression. Parce que beaucoup de symbolistes, sacrifiant les rapports de sens aux rapports de sons, ne se laissent plus comprendre, devons-nous être injustes envers ceux qui

1. Rodenbach, le *Règne du silence*, les *Cloches*.
2. *Id.*, *ibid.*

trouvent dans l'assonance un moyen d'enrichir la langue poétique, de la rendre plus apte à traduire la vague et mobile intimité de l'âme humaine?

Enfin les novateurs répudient une précision sèche et catégorique. Verlaine disait :

> Il faut aussi que tu n'ailles point
> Choisir tes mots sans quelque méprise[1].

Un pareil précepte est, certes, très dangereux. Mais le changement qui se fait dans la conception même de la poésie explique bien qu'on recherche une langue assez flottante pour rendre ce que le sentiment peut avoir d'indéfini, de voilé, de fugitif. Si, chez tels jeunes poètes qui écrivent improprement, cette impropriété tient à l'ignorance, les plus artistes suivent eux-mêmes la recommandation de Verlaine. Nous ne pouvons noter ici les nombreux tours par lesquels ils donnent souvent à leurs vers un charme subtil d'imprécision. Indiquons-en au moins un, qui ne leur est pas particulier, mais dont ils se servent beaucoup plus fréquemment que les poètes antérieurs. C'est la substitution du terme abstrait au terme concret. Dans les vers suivants de M. Henri de Régnier, par exemple :

> .... La forêt résonnante où se dresse
> La multiplicité verticale des troncs[2].

Ou encore :

> Les lointains sont baignés de brumes violettes
> Où s'enfonce et se perd la blancheur des chemins[3].

1. *Jadis et Naguère, Art poétique.*
2. *Apaisement, Aurore.*
3. *Ibid., Frisson du soir.*

Il ne faudrait pas sans doute abuser de ces constructions; mais elles ont par elles-mêmes quelque chose d'indéterminé et de fuyant qui s'accorde bien avec le caractère de la poésie symboliste.

C'est surtout dans la versification que le symbolisme innova. Il s'affranchit de presque toutes les règles que notre poésie classique observait, et dont la plupart avaient été respectées par le romantisme. Il laissa au poète une liberté à peu près entière, soit pour le rythme et pour la rime, soit pour l'usage des mètres. Il inventa finalement une forme de vers, qui, chez beaucoup de symbolistes, se distingue à peine de la prose.

On peut dire que, depuis Malherbe, l'histoire de notre métrique en ce qui concerne le rythme, élément essentiel de la versification, se ramène à une sorte de conflit entre le principe de la symétrie, sur lequel toute versification se fonde, et le besoin, toujours croissant, de variété et d'expression. L'alexandrin, par exemple, qui est notre mètre fondamental, reçoit de Malherbe, pour ne pas remonter au delà, sa figure proprement classique. Et le type, une fois établi, tend presque aussitôt à s'altérer. Les poètes oratoires et didactiques, Corneille d'abord, puis Boileau, l'observent dans sa rigueur. Mais Racine et La Fontaine, dont la poésie est beaucoup moins rationnelle, en préparent déjà la déformation; si bien que nous pouvons retrouver chez eux la trace première de toutes les nouveautés romantiques. A

mesure qu'on avance, l'alexandrin se libère des règles. Ces règles ne sont pas sans doute arbitraires; elles maintiennent la symétrie, protègent les poètes médiocres contre leur défaut de sens rythmique. Seulement, la symétrie qu'elles exigent a quelque chose de monotone; et, imposant aux médiocres poètes une correction d'ailleurs froide, elles empêchent les bons de manifester leur génie propre. Plus il y a de règles et plus les vers du grand poète ressemblent à ceux du rimeur; plus il y a de règles et moins l'originalité personnelle trouve dans le rythme un moyen d'expression, moins le vers peut se diversifier, s'infléchir, s'approprier à l'idée ou au sentiment. On voit ainsi pourquoi l'alexandrin a peu à peu secoué la discipline classique. Notons d'ailleurs que l'éducation de l'oreille permet de saisir des rapports de plus en plus complexes : certaines formules rythmiques où nous sentons une délicate concordance auraient paru tout à fait discordantes aux contemporains de Boileau. Et enfin, si c'est le romantisme qui, pour la première fois, fit subir au type classique de graves altérations, c'est aussi le romantisme qui inaugura chez nous la poésie personnelle. Aux Malherbe et aux Boileau mettant en vers des lieux communs, il suffit de l'alexandrin classique, excellent pour exprimer les idées générales avec une fixité définitive. Mais le poète qui exprime sa propre âme, qui chante ses joies ou ses tristesses intimes, se créera forcément un vers plus souple dont le rythme puisse rendre ce que le sentiment a d'individuel.

Nous n'étudions pas ici l'évolution du vers alexan-

drin depuis l'époque classique jusqu'au Parnasse [1]. Expliquons comment cette évolution s'est poursuivie et achevée dans les vingt ou vingt-cinq dernières années de notre siècle.

Au temps des parnassiens, il était obligatoire que la sixième syllabe eût un accent tonique. Pourtant on admet déjà quelques atténuations. Chez Leconte de Lisle et chez Victor Hugo lui-même se trouvent des alexandrins où la tonique médiane est très affaiblie. Voici deux vers de la *Légende des siècles* :

> Les bataillons les plus hideux, les plus épiques...
>
> Une bande de gens de bataille plus forte...

où les mots *plus* et *gens* sont ce qu'on appelle des proclitiques. Une pareille atteinte à la règle essentielle du rythme normal préparait l'abolition complète de cette règle. Si les romantiques supprimaient la césure, qu'est-ce qui empêchait de remplacer la syllabe tonique par une atone? Au point de vue rythmique, il n'y a aucune différence entre les deux alexandrins suivants, l'un qui est de Victor Hugo, l'autre que l'on peut former sur le même modèle, en faisant tomber au milieu d'un mot la sixième syllabe :

> Dans le serpent, dans l'aigle altier, dans la colombe.
>
> Dans le jasmin, dans l'églantier, dans la verveine.

Ni Victor Hugo ni Leconte de Lisle n'ont jamais écrit un seul vers tel que ce dernier; mais leurs scrupules

1. Cf., dans le *Mouvement littéraire au XIX[e] siècle*, le chapitre II de la seconde partie.

ne sauraient s'expliquer que par une vaine superstition du type classique. Après eux, les poètes furent moins timides et plus conséquents. Je ne crois pas qu'aucun académicien rejette aujourd'hui des vers comme ceux-ci, que je prends au hasard dans Verlaine :

> Puis, franchement et simplement, viens à ma table...
>
> En attendant l'assomption dans ma lumière.

Un autre progrès non moins important, c'est que les alexandrins ternaires se multiplient. Il n'y en a guère chez Victor Hugo qu'un sur dix ; il y en a bien davantage je ne dis pas chez Mallarmé, qui, sur ce point, resta un parnassien, mais chez Verlaine et chez ses disciples. Ainsi notre versification gagne en souplesse, en variété d'effets ; ainsi le poète devient de plus en plus libre dans ses combinaisons rythmiques. Et rien de mieux sans doute, pourvu que nous puissions faire toujours une différence entre la poésie et la prose.

Aux mètres en usage, la jeune école en ajoute d'autres, jusque-là inconnus ou peu pratiqués, soit des mètres qui dépassent l'alexandrin, soit des mètres impairs.

Ceux qui dépassent l'alexandrin n'étaient pas absolument nouveaux. Baïf en avait composé de quinze syllabes[1]. On veut les proscrire sous prétexte qu'un nombre de syllabes supérieur à douze excède la durée de « l'acte expiratoire ». Mais cette raison

1. C'est ce qu'on appelle les vers *baïfins*.

semble assez peu valable. D'abord, les vers ne sont plus faits uniquement pour être dits; ensuite, je ne sache pas que celui qui dit des alexandrins respire toujours à la fin de chaque unité métrique et ne respire jamais avant. Ce qui est vrai, c'est que l'oreille, ne pouvant saisir un ensemble rythmique trop étendu, le décompose en fragments indépendants du tout. Le seul moyen d'obvier à cet inconvénient consisterait dans la régularité parfaite des groupes rythmiques, toujours les mêmes pour chaque vers; mais une suite de vers ainsi rythmés serait d'une insupportable monotonie. Ajoutons, du reste, que nos poètes modernes ont très rarement employé les mètres de longueur anormale.

Quant aux mètres impairs, les symbolistes emploient surtout ceux de neuf et ceux de onze syllabes. On les rencontre quelquefois dans notre poésie du moyen âge. Au XVIe siècle, certains novateurs composent, sur le modèle de la prosodie latine et grecque, des hendécasyllabes qui observent tant bien que mal les règles de la quantité. Une chanson de Malherbe [1] est en quatrains dont les deux premiers vers comptent onze pieds. Scarron, Voltaire, ont usé parfois de ces deux mètres dans une intention comique. De nos jours, Théodore de Banville s'y amusa par curiosité d'artiste, comme, d'ailleurs, au vers de treize syllabes. Mais c'est l'école symboliste qui en reconnut la valeur expressive. Verlaine les recommande dans son art poétique, et, donnant l'exemple avec le pré-

1. Il n'est pas bien sûr que Malherbe en soit l'auteur.

cepte, indique encore pourquoi ils conviennent à la poésie nouvelle :

> De la musique avant toute chose;
> Et, pour cela, préfère l'Impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air.

Les vers de neuf et de onze syllabes ont par eux-mêmes un caractère d'instabilité, de discordance, et c'est précisément pour cela qu'ils avaient été jusqu'alors d'un emploi peu fréquent; mais, si la symétrie du rythme pair s'accorde fort bien avec un art précis comme celui des parnassiens, elle a quelque chose de convenu et d'artificiel. Au contraire, les mètres impairs écartent, par l'incertitude même de leur démarche, toute idée d'arrangement factice, de rhétorique. Ils semblent d'ailleurs être plus aptes à rendre les sentiments vagues et troubles, à rythmer cette « chanson grise » qui fut la chanson de Verlaine et de ses disciples.

La rime aussi devait être réformée par les symbolistes. Ils l'affranchirent des règles conventionnelles qui gênaient le poète dans l'expression de sa personnalité propre, et l'accommodèrent au caractère de la nouvelle poésie.

D'abord, l'ordre des masculines et des féminines devint libre. Il avait fallu, depuis Ronsard et surtout depuis Malherbe, les alterner régulièrement. Et sans doute cette régularité d'alternance peut bien se défendre, en dehors de tout cas particulier, comme avantageuse à l'harmonie des vers. Mais « il n'y a pas de règle générale[1], » c'est-à-dire universelle. Pour

1. Pascal, dans une de ses pensées sur le style.

exprimer un sentiment, pour rendre un effet, le poète aura besoin de multiplier tantôt les rimes masculines et tantôt les rimes féminines. Devons-nous lui en refuser la licence? Si, par exemple, les rimes féminines ont quelque chose de moins exprès, de moins arrêté, pourquoi n'en userait-on pas à l'exclusion des masculines, quand on veut évoquer, comme font souvent nos symbolistes, tels objets dont les contours sont mal définis ou tels sentiments vagues? Les jeunes poètes ne se croient point tenus d'observer la règle d'alternance; il leur arrive souvent de s'en affranchir.

Il leur arrive aussi, par une réaction légitime contre les parnassiens, d'atténuer la rime. On connaît ces vers de Verlaine :

> Oh! qui dira les torts de la Rime?
> Quel enfant sourd ou quel nègre fou
> Nous a forgé ce bijou d'un sou
> Qui sonne creux et faux sous la lime[1]?

C'est de la rime parnassienne que Verlaine parle ici. Elle s'accorde soit avec la poésie didactique, soit avec cette poésie descriptive ou picturale qui exprime des couleurs nettes et des lignes exactes. Pourtant, là même, elle a quelque inconvénient. Sa batterie criarde, qui martèle la fin des vers, nous empêche de saisir leur harmonie intérieure. Aussi bien, le « rimeur » n'est qu'un virtuose. Et qu'on n'allègue pas le mérite de la difficulté vaincue, car, à ce

1. *Jadis et Naguère, Art poétique.*

compte, il faudrait revenir aux « équivoques » de Guillaume Crétin, et considérer comme le chef-d'œuvre de l'art un acrostiche en rimes batelées ou fratrisées. Si, quoi qu'il en soit, la rime riche convenait au Parnasse, notre poésie nouvelle, une poésie de choses voilées et furtives, devait en amortir le bruyant éclat. Les parnassiens traitaient Lamartine de méchant poète, tout simplement parce que ses vers n'étaient pas rimés avec assez d'exactitude. Mais, dans certains genres, dans les genres auxquels incline naturellement le symbolisme, une assonance discrète peut suffire.

Quand les romantiques disloquèrent l'alexandrin, ils compensèrent l'altération du rythme en enrichissant la rime. Aux yeux des symbolistes, la rupture de la symétrie rythmique et l'affaiblissement de la rime sont deux choses liées entre elles. L'une et l'autre répondent également au caractère de la poésie moderne. Toutes deux se justifient par les mêmes raisons : les symbolistes relâchent la rime pour accorder leur métrique avec une poésie moins réaliste, et c'est aussi pour cela que, non contents d'admettre les discordances introduites avant eux dans le vers, ils doivent dégager le rythme des règles qui le rendent encore trop fixe et trop raide.

Seulement, nous nous acheminons de la sorte aux vers libres. Or, les vers *libres* ne sont plus des vers, car il y a cette unique différence entre les vers et la prose, que le rythme poétique observe certaines règles.

C'est M. Gustave Kahn qui passe généralement

pour l'inventeur du vers libre [1]. Nous trouvons encore dans ses pièces quelque vestige de la symétrie rythmique et de la rime. Pas dans toutes pourtant. Voyez, par exemple, la strophe suivante des *Palais nomades* :

Elles, quand s'afflige en verticales qui se foncent le soleil
Pourquoi seules?
Pourpres banderoles
Où retirez-vous, vers quel fixe
Vos muettes consolations?
Étirements, affaissements, ô normes,
Quelle fleur d'inconnu fane inutile aux reposoirs de nos soirs
Où frémit et languit une attente d'espérance vaine [2].

Dans cette strophe, outre que les divers mètres se succèdent arbitrairement et qu'il n'y a ni rimes, ni même assonances, le rythme n'offre aucune trace de symétrie. M. Gustave Kahn pourrait dire sans doute que les découpures rythmiques reproduisent les mouvements de sa sensibilité. Et cela est fort possible. Mais faut-il appeler vers ce qui jusqu'à présent s'appelait prose? De la poésie, j'y consens (une poésie, du reste, qui n'est pas facilement saisissable). Quant à des vers, il n'y en a pas sans règles [3].

Aussi bien je ne vois aucune raison de rejeter les vers libres, si leur licence du moins ne va pas tout à fait jusqu'à la prose, si le poète nous y laisse sentir une certaine régularité, soit par quelque homophonie, soit par l'emploi de mètres symétriques plus ou moins

1. Cependant Jules Laforgue l'avait précédé. Et il ne faut pas oublier Mlle Marie Krysinska.

2. Le sens de ces vers m'échappe totalement; aussi je ne les considère qu'au point de vue métrique.

3. Après tout, ce n'est là qu'une question de mots.

espacés qui nous rendent, de moment en moment, la perception d'une mesure normale. C'est ce que font, il faut bien le dire, la plupart des « vers-libristes »; et ceux qui ont le sens du rythme composent, en dehors de tout type réglementaire, je ne sais quelles « laisses » très heureusement cadencées.

Entre les strophes traditionnelles, beaucoup ne sauraient convenir à la nouvelle poésie, par ce qu'elles ont d'éclatant et de pompeux [1]. D'autres, plus discrètes, sont trop fixes, trop arrêtées dans leur structure. D'autres enfin commencent à devenir surannées. Pourquoi les symbolistes ne pourraient-ils renouveler nos formes poétiques? La question n'est pas de savoir s'ils suivent les règles consacrées, mais s'ils écrivent des vers harmonieux.

Du moment où leur conception de la poésie n'a rien que de légitime, on doit leur permettre d'y accorder l'instrument poétique. Les alexandrins « ternaires » de Victor Hugo firent d'abord scandale. En ce temps-là, il y avait aussi des « conservateurs », des partisans de la « tradition », qui repoussaient toute nouveauté. Et les raisons qu'ils alléguaient pour maintenir le vers classique étaient exactement les mêmes dont s'autorisent ceux d'aujourd'hui pour maintenir le vers parnassien. Quelle valeur ont ces raisons? « L'art des vers, depuis la contribution capitale qu'il doit au génie de Victor Hugo, a épuisé, déclare M. Sully-Prudhomme, le progrès que sa nature comportait. » Voilà ce qui se dit après

1. La plupart de celles qu'emploie Malherbe.

chaque phase de toute évolution. Et sans doute le génie de Victor Hugo put fixer pour un temps certaines formes rythmiques. Il en est de la prosodie comme de la langue. C'est aux belles œuvres, disait Montaigne, de « clouer la langue à soi ». Mais, si les œuvres du XVIIe siècle fixèrent dans une certaine mesure notre vocabulaire et notre grammaire, ils n'ont pourtant pas cessé, même après Corneille et Pascal, de subir des modifications. Comme une langue, une métrique évolue sans cesse. La métrique de Victor Hugo n'est point la même que celle du classicisme; pourquoi ferait-elle désormais loi? D'abord, le développement du sens rythmique permet, ainsi que nous l'avons dit, l'usage de rythmes plus complexes. Ensuite, les anciens rythmes, auxquels notre oreille est habituée, perdent par là même leur vertu significative. Et enfin, et surtout, il faut bien qu'une école nouvelle approprie ses moyens d'expression à sa poétique[1].

Remarquons d'ailleurs que les symbolistes n'écrivent pas toujours en vers libres[2]. Quelques-uns ont même écrit, quand ils traitaient tels ou tels genres, en vers aussi exactement rythmés et rimés que ceux des parnassiens. Il ne s'agit point d'abolir toute notre

1. « Ce fameux vers brisé, déclarait Victor Hugo en 1843, ce vers qu'on a pris pour la négation de l'art, en est au contraire le complément. Le vers brisé a mille ressources, aussi a-t-il mille secrets... Le vers brisé est un peu plus difficile à faire que l'autre vers... Il y a une foule de règles dans cette prétendue violation de la règle... Ce qui est vrai pour nous, poètes, va devenir vrai pour tous les lecteurs, faire un jour partie de la loi littéraire. » (*Correspondance.*) — On peut en dire autant de maintes innovations symbolistes.

2. Pas plus que Victor Hugo n'écrit toujours en vers brisés.

poésie antérieure et de ne plus faire dorénavant des vers réguliers. Mais qu'on reconnaisse à nos poètes le droit de détendre la discipline parnassienne pour exprimer dans une forme moins stricte des sensations moins nettes et des sentiments moins précis.

Entre les symbolistes, M. Henri de Régnier est le premier que la critique apprécia sans crainte de passer pour dupe. Au début du symbolisme, elle se trouvait fort embarrassée. Les uns ridiculisèrent les tentatives des novateurs, sans même en saisir le sens; ce n'était pas tout à fait leur faute, car les théoriciens du symbolisme semblaient prendre à tâche de se rendre inintelligibles, et, d'ailleurs, il y avait parmi ses poètes beaucoup moins de vrais artistes que de déséquilibrés ou de charlatans. Certains autres, qui se faisaient une règle d'accueillir toute nouveauté, ne discernèrent pas les charlatans ou les déséquilibrés des vrais artistes. Cependant les plus graves et les plus autorisés restaient prudemment dans l'expectative, attendaient, pour se prononcer, que des premières effervescences du symbolisme se dégageât quelque chose d'à peu près distinct. Avec M. de Régnier, pas d'erreur possible: il prenait son art au sérieux; et l'on savait d'ailleurs que, s'il composait parfois des vers irréguliers, ce n'était pas de sa part ignorance ou impuissance, car il avait commencé par observer fidèlement la discipline du Parnasse.

M. Henri de Régnier eut pour maîtres Leconte de

Lisle et M. de Heredia. Aussi ses premiers recueils[1] sont d'une facture absolument régulière. Presque partout, c'est l'alexandrin, sans autres discordances que celles dont certains parnassiens avaient eux-mêmes donné l'exemple[2]. Quant aux sujets et au mode de composition, nous n'y trouvons rien de proprement symboliste. Et pourtant l'originalité personnelle du jeune poète s'y marque, conformément à l'évolution de notre poésie contemporaine, soit, dans la forme, par la mollesse et la fluidité de l'harmonie, soit, dans les sentiments, même s'il ne fait que tracer un paysage, par je ne sais quoi de doux et de tendre, qui contraste avec la raide austérité des parnassiens.

Dès le recueil suivant[3], où la prosodie a plus de liberté, l'inspiration a aussi plus d'ampleur. Quelques-unes des pièces qu'il renferme, les *Deux grappes* par exemple, le *Voleur d'abeilles*, *Ariane*, le *Verger*, annoncent déjà ce qui sera bientôt, non plus l'allégorie, mais le symbole. Avec les *Poèmes anciens et romanesques*, *Tel qu'en songe*, *Aréthuse*, M. Henri de Régnier se sépare décidément du Parnasse; et pour la facture, car il emploie souvent le vers libre, et pour l'inspiration, car il est déjà le poète de l'ombre et du rêve. Signalons en particulier, dans les *Poèmes anciens et romanesques*, un certain nombre de morceaux, les *Scènes au crépuscule*, tout à fait exquis par leur élégance gracile, leur sensibilité discrète et

1. *Lendemains*, *Apaisement*, *Sites*.
2. Notamment la suppression de la tonique médiane.
3. *Épisodes*.

pénétrante, par ce qu'ils ont de voilé, d'amorti, de « crépusculaire ». Dans *Aréthuse* se trouve *l'Homme et la Sirène*, où nous sentons le charme et la grâce propres d'une poésie vraiment nouvelle. Assez large pour ne pas répondre à chaque détail de la fable, le symbole n'y a pourtant rien d'obscur; et cette fable en elle-même est des plus poétiques. Quant à la versification, elle s'accorde fort bien avec un tel genre. Ce sont tantôt des alexandrins réguliers, tantôt des vers libres. Mais M. Henri de Régnier assouplit l'alexandrin du Parnasse. Et, d'autre part, il porte dans les vers libres un sens du rythme et de la cadence qui sauve chez lui des hardiesses périlleuses à d'autres; son goût foncièrement classique d'ordre et de clarté le préserve d'incohérences et de bizarreries où se fourvoie trop souvent la jeune école.

L'auteur d'*Aréthuse* demeura fidèle à ses premiers maîtres. S'il professe une admiration fervente pour Mallarmé, il n'en honore pas moins Leconte de Lisle et M. de Heredia; il ne se crut jamais obligé, comme beaucoup des jeunes poètes, à traiter Victor Hugo de prodigieux rhéteur. Ses plus récents recueils indiquent, soit pour le fond, soit pour la forme, un retour vers le Parnasse. Il a mis le dernier, qui s'intitule *Médailles d'argile*, sous l'invocation d'André Chénier, et l'on pourrait en citer maintes pièces dans lesquelles l'auteur de la *Jeune captive* reconnaîtrait son art élégant et subtil. M. de Régnier s'est rapproché du Parnasse soit en empruntant des images et des tableaux à la vie antique, soit en reprenant le vers traditionnel, qui s'accorde mieux

avec ses nouveaux sujets. Il lui arrive aussi de composer parfois des morceaux exclusivement plastiques, dont tout le mérite tient à la perfection de la facture. Mais sa poésie, même dans les derniers recueils, a pourtant une couleur bien moderne. Si M. de Régnier, laissant là le moyen âge, s'inspire maintenant de la mythologie antique, cette mythologie, toute décorative chez les parnassiens, revêt chez lui, presque toujours, un caractère de symbolisme moral. Il ne se borne point à exprimer des images superficielles et vaines. Dans ce qu'il écrit de plus alexandrin, nous sentons une âme contemporaine de la nôtre par sa mélancolie intime. Et la forme elle-même y a quelque chose de discret et de nuancé qui ne ressemble en rien à du Leconte de Lisle ou à du Heredia.

M. Henri de Régnier est souvent mièvre et précieux. Il cherche volontiers des effets un peu bien puérils dans les allitérations, dans les assonances, et affecte des antithèses verbales où l'on sent l'artifice. Il ne se défend pas assez d'une facilité naturelle qui tourne au délayage ; il a, surtout dans ses premières œuvres, certains « poncifs » de vergers, de prairies et de fontaines qui reviennent par trop souvent. Enfin nous le voudrions quelquefois plus clair. Ses défauts ne l'empêchent pas d'être au premier rang parmi nos poètes modernes. Il a fait des vers sonores et luxueux. Mais là n'est pas son originalité. Son originalité, c'est d'allier au symbolisme ce que la poétique nouvelle pouvait admettre de l'art parnassien. Les meilleures pièces qu'il ait écrites tiennent encore du

Parnasse et n'en sont pas moins symbolistes. Elles n'ont ni la sèche rectitude d'une poésie formelle, ni l'inconsistance et la diffusion par lesquelles pèchent beaucoup des novateurs. A la fois musicales et plastiques, elles unissent harmonieusement l'Indécis au Précis[1].

Après M. Henri de Régnier, il faut citer au moins deux autres poètes de la même famille, Albert Samain et M. André Rivoire, celui-là mort il y a quelques mois, dans la pleine maturité du talent, celui-ci, qui, après ses *Vierges*, faisait récemment paraître un charmant recueil, le *Songe de l'Amour*.

Albert Samain a subi, comme M. de Régnier, l'influence des parnassiens; mais ses maîtres directs sont Baudelaire et Verlaine. Il y a dans son premier livre des morceaux d'une rhétorique fastueuse :

Mon âme est une infante en robe de parade[2].

Ce qui domine pourtant, c'est un singulier mélange de « baudelairisme » et de « verlainisme », tantôt l'affectation de raffinements maladifs :

Fleurs suspectes, miroirs ténébreux, vices rares! [3]

tantôt, et plus souvent, le goût des « impressions grises » :

J'adore l'imprécis, les sons, les couleurs frêles[4].

1. Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint
(Verlaine, *Art poétique.*)

2. *Au Jardin de l'Infante*, prélude.
3. *Ibid.*, poésie sans titre, p. 175.
4. *Ibid.*, *Dilection.*

Sa nature propre le rappproche surtout de Verlaine. Dans le *Jardin de l'Infante* se trouvent des élégies exquises — *Accompagnement*, *Automne*, *Musique*, *A Gabriel Randon*, beaucoup d'autres encore — qui sont la meilleure partie du recueil.

> Je rêve de vers doux et d'intimes ramages,
> De vers à frôler l'âme ainsi que des plumages,
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
> De vers silencieux et sans rythme et sans trame
> Où la rime sans bruit glisse comme une rame[1].

Bientôt las d'une virtuosité éclatante et factice, le poète s'est reproché d'avoir été « chercher du clinquant à la foire » et a voulu « rentrer dans la vérité de son cœur ». Cette vérité, ses élégies nous la rendent. Si elles rappellent Verlaine, Albert Samain n'y en est pas moins original, parce qu'il y est sincère; et elles ont un grand charme de tendresse délicate et dolente.

Tout dernièrement paraissait de lui un nouveau recueil, *Aux flancs du vase*, qui se compose de vingt-cinq petites idylles dans le goût alexandrin. Il faut en louer l'élégante précision. Cela est bien antique, non seulement par les sujets, mais aussi par la facture. Remarquons du reste que l'auteur, soit pour la langue, soit pour la versification, a toujours, même au début, répudié les licences dont abusait la jeune école. Et cependant ses idylles, quoiqu'elles nous rappellent souvent les imitations parnassiennes de même genre, allient à leur vénusté concise une souplesse bien rare chez les poètes du Parnasse.

1. *Au Jardin de l'Infante,* poésie sans titre, p. 67.

On ne peut dire qu'Albert Samain soit proprement un symboliste. Mais ce qu'il y a chez lui de plus intime est tout à fait de notre temps, si nous ne le cherchons pas dans tels poèmes, compliqués ou prestigieux, du *Jardin de l'Infante*, ni même dans les idylles nettes et pures d'*Aux flancs du vase*, si nous le trouvons, comme je crois, dans celles de ses pièces qui sont d'un élégiaque très subtil et en même temps très doux.

M. André Rivoire n'appartient pas non plus à l'école symboliste. Sa métrique observe les règles consacrées et sa composition n'a presque jamais rien de symbolique. Il n'en faut pas moins le ranger, ainsi qu'Albert Samain, dans le groupe de ceux qui ont renouvelé notre poésie. Moins passionné que sentimental, M. Rivoire a horreur du faste, du bruit, de l'éclat, il aime ce demi-jour où les choses paraissent atténuées et lointaines. Sa saison favorite est l'automne, et son heure de prédilection est le soir. A peine éclairés par une pâle lumière, ses paysages semblent, non pas la transcription du monde visible, mais un reflet d'âme, le reflet d'une âme plaintive. L'amour, chez lui, ne connaît point les ivresses et les transports; c'est un amour indécis, timide, hésitant. Celle qu'il chante, svelte et gracile, nous apparaît sous une forme presque immatérielle, comme en un rêve. Entre elle et lui, c'est, plutôt que de l'amour à vrai dire, une sorte d'affinité morale. Les pièces de M. André Rivoire ont une grâce mélancolique et fine,

une langueur qui s'insinue délicieusement à notre âme.

Avec Albert Samain et M. André Rivoire, nommons encore M. Fernand Gregh, l'auteur de deux recueils très distingués, la *Maison de l'enfance* et la *Beauté de vivre*. Dans l'un, le jeune poète exhale en modulations suaves et tristes le regret des années matinales, et, près de quitter l'asile béni de sa jeunesse, prend plaisir à évoquer une dernière fois les songes qu'il y berça au murmure des arbres et des fontaines. Dans l'autre, il chante, non pas le bonheur, mais la beauté de la vie. Ses peines ont été plus nombreuses que ses joies. Mais qu'importe, si les peines ont aussi leur beauté, une beauté plus secrète, plus pénétrante, plus poétique? Telle est la pensée qui fait l'unité du livre. Ce qu'il y a de vraiment personnel chez M. Fernand Gregh, de vraiment conforme à sa nature propre, c'est, comme chez M. Rivoire, la veine élégiaque, mais avec quelque chose de fervent que M. Rivoire n'a point. On trouve dans la *Maison de l'enfance* maintes pièces exquises qui, du jour au lendemain, rendirent son nom célèbre. Très jeune encore, M. Gregh s'est inspiré jusqu'ici de Verlaine. Cela ne nous empêche pas de reconnaître en lui un des poètes de la toute nouvelle génération qui sont le plus naturellement, le plus ingénument poètes.

Le *Pèlerin passionné*, de M. Jean Moréas, fut, à son apparition [1], considéré comme le chef-d'œuvre qui consacrait enfin le symbolisme. Presque aussitôt, l'auteur du *Pèlerin passionné*, rompant avec la poésie symboliste, fonda lui-même une école nouvelle, l'école romane, dont les manifestes ne laissèrent pas en leur temps de faire quelque bruit.

Il avait débuté par deux petits livres, les *Syrtes* et les *Cantilènes*. Peu s'en fallut qu'il ne reniât, depuis, ces premiers essais. A vrai dire, les *Syrtes* n'ont rien de bien original, et la valeur en est fort mince. Ce recueil incohérent, où les titres, ambitieux et prétentieux, contrastent avec l'insignifiance des pièces, ne peut être loué que pour l'harmonie dont quelques-unes sont redevables à l'heureux usage des rythmes traditionnels [2]. Les *Cantilènes* ne manquent pas moins d'unité; et, si elles en manquent, c'est sans doute parce que toute personnalité fait encore défaut au poète. Il y a là beaucoup de pièces contournées et difficultueuses. La plupart sont dépourvues non pas seulement d'idées, mais aussi de sentiment; et, si pourtant on en trouve certaines qui ont de la grâce, cette grâce même sent l'affectation jusque dans son apparente ingénuité.

M. Moréas s'était d'abord laissé appliquer le nom de décadent, qui convenait fort bien à son art com-

1. 1891.

2. M. Moréas observe dans les *Syrtes* la prosodie régulière, sauf quelques licences assez baroques et l'emploi, rare au surplus, des mètres impairs.

posite et de pure virtuosité. Peu après la publication des *Cantilènes*, le voilà qui se proclame symboliste [1], et, dans une sorte de manifeste [2], définit tant bien que mal ce qu'il entend par là. Mais sa poésie, quand il ne s'exprime pas directement et sans ambage, est moins symbolique qu'allégorique. On ne voit guère comment le *Pèlerin passionné* a pu sembler à son heure quelque chose comme l'évangile du symbolisme. Si M. Moréas y fait usage de mètres bizarres, qui vont jusqu'à dix-sept syllabes, s'il affecte parfois une obscurité sibylline, ce n'est vraiment pas assez pour mériter le nom de symboliste. Son recueil, du reste, contient quelques pièces aimables, d'un tour à la fois précieux et naïf, dans le goût du moyen âge et du XVIe siècle. Mais cela est en somme bien peu de chose, cela ne répondait guère aux ambitions et aux promesses du jeune poète.

A peine a paru le *Pélerin passionné* que M. Jean Moréas, publiant un nouveau manifeste, apprend au monde la fondation de l'école romane [3]. Déjà son manifeste antérieur, celui qui avait « lancé » le symbolisme, marquait un retour aux vieilles formes poétiques et à la vieille langue; et, dans le *Pèlerin passionné*, voire dans les dernières pièces des *Cantilènes*, maints archaïsmes de vocabulaire et de syntaxe, comme aussi certains sujets empruntés à nos anciens trouvères, annonçaient, chez le chef de l'école sym-

1. Il prétendit même avoir le premier usé de cette appellation.
2. *Figaro*, 18 septembre 1886.
3. *Figaro*, 14 septembre 1891.

boliste, le prochain fondateur de l'école romane. Même par leurs procédés de composition, les allégories du *Pèlerin passionné* rappellent Charles d'Orléans et Guillaume de Lorris. Symboliste, M. Jean Moréas ne l'avait jamais été : roman, il l'était déjà dans ce recueil, qui passa, voilà dix ans, pour le chef-d'œuvre du symbolisme.

Après son second manifeste, M. Moréas fit paraître deux petits livres, *Œnone au clair visage et Sylves*, *Eriphyle et Sylves nouvelles*. On y trouve quelques jolies pièces, cinq ou six, pas davantage, et qui sont d'une élégance bien mièvre. A quoi pouvait aboutir l'école romane? « Il nous faut, disait son chef, une poésie franche, vigoureuse et neuve. » On ne voit pas comment cette poésie serait issue d'une école qui, sous prétexte de « renouer la chaîne gallique », se condamnait à faire des pastiches. Les plus jolies pièces de M. Jean Moréas ne sont que cela. Et, nous l'avons déjà dit, quelques pastiches de lui méritent d'être loués pour leur gentillesse mignarde; mais ce sont jeux et artifices où le grammairien a souvent plus de part que le poète.

Tout dernièrement M. Moréas a publié deux livres de *Stances*, bien supérieurs aux précédents recueils. Ces stances valent soit par la netteté de la forme, soit, quelques-unes du moins, par la finesse du sentiment. Il faudrait y insister davantage, si, même n'ayant pas assez d'originalité pour marquer leur place dans l'évolution de notre poésie, elles avaient une figure assez caractéristique pour que nous y reconnussions le chef de l'école romane. Mais

M. Moréas ne se soucie guère plus d'y « romaniser » que d'y « symboliser[1] ».

Les poètes dont nous avons parlé jusqu'ici sont restés généralement fidèles à la discipline classique, dont ni les parnassiens, ni les romantiques eux-mêmes ne rompirent le fil. En voici d'autres maintenant que ne retiennent pas dans leurs innovations le sens et le goût de la mesure, innés à notre race. Si M. Jean Moréas est Grec, c'est, pourrait-on dire, être plus que Français. Mais ils sont, eux, des Septentrionaux, des « barbares ». Sachons-leur gré d'avoir adopté la langue française, et ne nous étonnons pas trop en trouvant parfois chez eux des bizarreries et des raffinements qui choquent nos traditions héréditaires.

Ami de M. de Régnier, et, pour ainsi dire, son frère d'armes aux temps héroïques du symbolisme, M. Vielé-Griffin ne lui ressemble point. Rien, chez cet Anglo-Saxon, du parnassien que fut d'abord l'auteur d'*Apaisement* et des *Sites*. Sa première œuvre, *Cueille d'avril*, quoique la métrique en soit presque toujours régulière, dénote une inclination déjà mani-

1. Quatre nouveaux livres de *Stances* viennent de paraître (janvier 1901), qui doivent modifier quelque peu ce jugement. M. Jean Moréas y ronsardise non sans art, et parfois il accorde très délicatement les formes de la Pléiade à notre sensibilité moderne.

feste à briser la cadence; et bientôt il n'écrira guère plus qu'en vers libres. D'ailleurs, la forme même de son imagination et l'allure de son esprit ont quelque chose d'étranger, qui, pour nous, est quelque chose d'étrange. Non seulement il abonde en impropriétés, en tournures baroques, en néologismes saugrenus, en rythmes instables et discordants, mais encore ses brusqueries, ses incohérences, ses divagations nous le rendent souvent pénible ou obscur.

M. Vielé-Griffin n'en est pas moins un vrai poète. Il a renouvelé les thèmes éternels de la nature, de l'amour, de la mort, en les appropriant à son génie méditatif et inquiet. Il a quelquefois retrouvé la poésie populaire, non par des artifices et des pastiches, comme certains, mais par une communion intime avec l'âme primitive du peuple. Il a écrit de beaux symboles, la *Chevauchée d'Yeldis*, *Phocas le jardinier*, la *Légende ailée de Wieland le forgeron*, où les plus grandes idées philosophiques et morales prennent une forme vivante, tantôt dramatique et tantôt épique ou lyrique. Ne lui demandons pas cet ordre et cette suite dont ne s'accommode guère la poésie symboliste; et que ce qu'il y a souvent chez lui de discontinu, de heurté, de bizarre, ne nous rende point insensibles, soit à l'élévation de sa pensée, soit à la riche variété de sa facture. Entre les symbolistes, il est un de ceux qui font le meilleur usage de la nouvelle prosodie : son rythme souple, ondoyant, se diversifie sans cesse et traduit par de délicates inflexions les nuances de la sensibilité. Notre jeune école a sans doute des artistes plus sûrs,

plus vigoureux et plus puissants, elle n'a aucun poète plus original; et, même quand cette originalité choque notre goût, nous y trouvons encore un charme insinuant et subtil.

Entre les volumes de vers qu'a laissés Georges Rodenbach, on doit mentionner particulièrement le *Règne du silence.* Ses dernières œuvres trahissent la recherche, le procédé; elles ont quelque chose de vieillot en même temps et de puéril. La note de Rodenbach est toujours la même. Affecté dès le début, il finit par s'évertuer sans grâce à des mièvreries non moins fades qu'alambiquées, confites en je ne sais quelle religiosité douceâtre et blafarde. Mais ce qui le protégera sans doute contre l'oubli, c'est que, si sa note ne varie pas, elle lui appartient bien en propre. Ame lasse et valétudinaire, il fut le poète du silence, des demi-teintes et de la pénombre, le poète de tout ce qui se fane, passe, tombe en désuétude. Il nous donne l'impression très pénétrante des choses natales qui avaient modelé son être, paysages décolorés et dolents, brumeux horizons, mornes canaux, cloches discrètes des béguinages, cités assoupies qu'enveloppe une atmosphère de tristesse lénitive et dans lesquelles la vie présente semble n'être que le reflet d'un passé lointain.

Il y a la Belgique de Georges Rodenbach, avec ses langueurs et sa quiétude somnolente; il y en a une

autre, il y a une Belgique plantureuse et de haute graisse, orgiaque à la fois et mystique, qui est celle de M. Émile Verhaeren. Ce qui nous frappe d'abord chez l'auteur des *Campagnes hallucinées* et des *Débâcles*, c'est la fougue du tempérament, c'est une sensibilité violente et débridée. Et nous retrouvons dans sa poésie le vague et le fantastique où se complaisait Rodenbach; mais, tandis que Rodenbach efface toute couleur, amortit tout son, estompe tout contour, M. Verhaeren, prêtant aux objets un relief brutal, projette en pleine lumière les formes saugrenues et grimaçantes qu'ils prennent dans son imagination tourmentée. Sa langue même est abrupte, rocailleuse, souvent incorrecte, elle se hérisse de néologismes barbares, elle se crispe en fiévreuses contorsions. Et sa prosodie, libérée le plus souvent de toute contrainte, nous déconcerte par le cahot des mètres et le discord des rythmes. Pourtant les heurts, le forcènement, une truculence surchargée et criarde ne nous empêchent pas d'admirer chez lui la force du pathétique et l'intensité du pittoresque. Ses moyens sont grossiers, mais produisent des effets saisissants. Telles pièces de M. Verhaeren expriment en traits inoubliables les instincts les plus profonds, les plus élémentaires de l'âme du peuple, tantôt déprimé, tantôt révolté par la misère. Avec beaucoup de fatras, beaucoup de galimatias, il allie à sa faculté descriptive et évocatoire un don merveilleux d'invention verbale. On se dit parfois en lisant ses étranges poèmes que tout cela ne vaut peut-être pas deux vers de Racine. Et la puissance de son

génie, même si elle ne connaît aucune mesure, aucune règle, n'en force pas moins l'admiration de ceux pour lesquels Racine est un artiste divin.

Si nous revenons maintenant aux poètes nés français, il faut mettre à part M. Maurice Bouchor, qui se tint en dehors de toute école. M. Bouchor a sa façon propre d'être symboliste. Un de ses meilleurs livres s'intitule les *Symboles* : il y développe tour à tour, avec une piété fervente, les grands mythes par lesquels l'humanité a exprimé sous des formes diverses le sentiment universel de l'au-delà. Plus tard il écrivit des « mystères » pour un théâtre de marionnettes. Les marionnettes, vu la gravité hiératique que leur prêtent une figure immobile et des gestes monotones, convenaient mieux que des acteurs en chair et en os à la représentation de personnages fabuleux, qui n'ont guère qu'une valeur de type. Dans ces pièces, M. Maurice Bouchor revint à l'union primitive de la religion et de la poésie. Citons en particulier les *Mystères d'Éleusis*, qui sont une des belles œuvres de notre temps. Par l'inspiration d'abord, car ils célèbrent ce qu'il y a de plus humain à la fois et de plus divin, l'amour, la charité. Ensuite, par l'admirable poésie qui, d'un bout à l'autre, s'y répand avec je ne sais quelle heureuse et facile plénitude : scènes de la vie domestique, où règne une familiarité cordiale, parfois une gaîté tout ingénue; scènes champêtres, où nous retrouvons la candeur savoureuse du

vieil Homère; scènes lyriques, où l'éloquence n'est gâtée par aucun artifice, la noblesse par aucune pompe, où la majesté n'a jamais rien de tendu, où la grandeur ne cesse jamais d'être simple.

Nous ne devons parler ici que des poètes qui ont concouru à l'évolution de notre poésie contemporaine. Les autres, quel que puisse en être le talent, ne nous intéresseraient que s'ils avaient eu une originalité assez puissante pour la dévier. Aussi ne dirons-nous rien ni de ceux qui, comme M. Jean Richepin, ont été des romantiques attardés et exaspérés, ni de ceux qui, comme M. Edmond Haraucourt, comme M. Jean Lahor ou M. de Guerne, se sont approprié, chacun selon leur tour d'esprit et d'imagination, une poétique déjà consacrée par des chefs-d'œuvre.

Si je mentionnais M. Richepin, ce ne serait pas pour les *Blasphèmes*, où s'étale sa rhétorique insolente et crue, ce serait pour certaines pièces, les moins rutilantes, de la *Chanson des Gueux* et surtout de la *Mer*. M. Haraucourt a fait dans la haute poésie de très louables tentatives; mais les sujets qu'il traite demanderaient plus de vigueur et plus de souffle. M. Jean Lahor, disciple de Leconte de Lisle, s'en distingue par l'accent de pieuse douceur que prend chez lui la sérénité bouddhiste. M. de Guerne développe avec éloquence de beaux lieux communs. Il a de la rectitude et de la fermeté; il a aussi de l'ampleur, du mouvement et même de l'éclat. Il serait un grand poète, si Leconte de Lisle et Victor Hugo ne l'avaient pas été avant lui.

Parmi les « provinciaux » et les « rustiques », il faut en signaler au moins quelques-uns. M. André Theuriet est le peintre aimable et gracieux des Ardennes. Gabriel Vicaire a rendu les mœurs et les types de la Bresse en vers d'un réalisme pittoresque où s'attendrit par instants la gaîté paysanne. M. Le Goffic et M. Le Braz sont tous deux Bretons : le premier exprime avec précision, en traits justes et fins les aspects du pays natal; le second demande ses inspirations aux vieilles légendes d'Armor, et la sensibilité de l'âme bretonne n'a pas de plus fidèle, d plus délicat interprète.

En renouvelant la chanson rustique et populaire ces poètes se conformaient au sens général de l'évolution poétique durant la dernière partie du siècle On peut seulement regretter qu'ils observent jusqu dans ce genre les règles de notre poésie savante Trop soumis à la discipline traditionnelle, et, pa suite, trop attentifs à la pureté, à l'élégance d style, ou même à la coordination des idées, ils ne for guère, après tout, que des pastiches littéraires. L caractère intime de la chanson populaire et rustiqu c'est une spontanéité de sentiment qui a pour expression naturelle des synthèses brusques et discontinues[1].

1. Cf. *le Lyrisme sentimental et la Poésie populaire*, par Robe de Souza. — On trouve de vraies chansons populaires, et non pl des chansons littéraires, chez maints symbolistes, Verlai d'abord, M. Vielé-Griffin, M. Verhaeren, etc. Indiquons aussi l *Ballades françaises* de M. Paul Fort.

Le symbolisme n'est sans doute qu une phase, plus ou moins durable, dans l'histoire de la poésie. A-t-il achevé son œuvre? Nul ne saurait le dire. En tout cas, nous lui devons beaucoup. D'abord, il a rompu avec le réalisme et le mécanisme parnassiens, qui sacrifiaient le poète à l'artiste, qui eussent fini par ne laisser dans l'art aucune substance. Ensuite, il a dégagé la versification de règles artificielles. N'en concluons pas que, désormais, on écrira toujours en vers libres; peut-être même les vers libres seront-ils bientôt abandonnés [1]. Mais nos poètes ne s'astreindront plus à une prosodie uniforme et souvent tyrannique. Si, dans tel genre, ils observeront la métrique du Parnasse, ils ne se croiront pas, dans tel autre, tenus de rimer richement et de marteler leur rythme; ils n'appliqueront pas à l'élégie les formes de la poésie oratoire ou pittoresque. Chacun d'eux mettra sa métrique en harmonie avec sa sensibilité propre, et rien n'empêchera le même d'être, suivant l'inspiration du moment, tantôt parnassien, tantôt symboliste.

1. Plusieurs « vers-libristes » de la première heure sont déjà venus à résipiscence, M. de Régnier, par exemple, et M. Jean Moréas.

## CHAPITRE IV

### LA CRITIQUE

Vers 1875 ou 1880, l'influence dominante dans la critique était celle de Taine. Rappelons brièvement les traits essentiels de sa philosophie générale, en tant qu'elle s'applique aux œuvres d'art.

Taine part de ce principe, qu'il n'y a aucune différence de nature entre le monde physique et le monde moral : les phénomènes moraux, qui, plus complexes, plus délicats, se laissent moins facilement observer et classer, sont soumis au déterminisme tout aussi bien que les phénomènes physiques. L'histoire humaine rentre dans l'histoire naturelle et doit, par suite, en pratiquer la méthode. Or, si l'homme est un animal qui fait des poèmes de la même manière que les abeilles font leur ruche ou les oiseaux leur nid, l'œuvre d'art ne nous apparaît plus comme je ne sais quel jeu fortuit de l'imagination, mais comme le produit de certains facteurs.

Parmi les lois auxquelles l'homme est assujetti, il y en a deux capitales, d'où procède tout le système

de Taine. D'abord, la loi des dépendances : de même que les divers organes d'un animal forment un ensemble dont aucune partie ne saurait subir de changement sans que toutes les autres subissent un changement analogue, de même les diverses aptitudes de l'homme sont entre elles dans un rapport nécessaire. Ensuite, la loi des conditions qui, appliquée aux œuvres d'art, peut se formuler ainsi : toute œuvre d'art est déterminée par des conditions antérieures et par la nature propre de l'artiste, laquelle, à vrai dire, résulte ou fait partie de ces conditions. Il y a liaison entre les choses simultanées, et, de là, la première de ces deux lois ; il y a aussi liaison entre les choses successives, et, de là, la seconde. A l'une se rattache la théorie du caractère essentiel ou de la faculté maîtresse ; à l'autre, la théorie des trois forces primordiales, qui sont la race, le milieu, le moment[1].

Nous ne discuterons pas ici le système de Taine au point de vue métaphysique. Admettons de prime abord que tous les produits de l'activité humaine sont « déterminés » : il ne s'en suivra ni que nous ayons les moyens d'atteindre leurs facteurs, ni que la méthode employée par Taine soit la meilleure pour les atteindre.

On peut sans doute croire que, parmi les caractères de l'individu humain, comme parmi ceux de l'animal ou du végétal, les uns sont subordonnés et accessoires, les autres dominateurs, et qu'il y a en lui une

1. Cf. le *Mouvement littéraire au XIXe siècle*, p. 307 et suiv.

faculté maîtresse. Mais, même si cette faculté se laisse reconnaître, nous le représenterons-nous tel qu'un mécanisme de pièces commandées par un moteur unique? A la faculté maîtresse, Taine substitue je ne sais quelle faculté proprement génératrice, d'où procéderaient toutes les autres. Voilà une psychologie un peu bien simple, la psychologie, non d'un moraliste, mais d'un logicien et d'un géomètre. Or, sur cette matière si complexe qu'est l'âme humaine, la logique et l'esprit de géométrie n'ont pas de prise : il y faudrait l'esprit de finesse, qui manque totalement à Taine.

De même pour les influences primordiales. Si l'on ne peut contester que ces influences existent, n'échappent-elles pas à l'analyse? Et, si même l'analyse en saisit quelque chose, est-ce assez pour que nous prétendions établir là-dessus des règles fixes? Étudions telle race, tel milieu, tel moment, avec toute l'application possible et dans tout le détail dont notre science est capable : cette étude nous mettra-t-elle en état de déterminer d'avance quelle sera la nature intellectuelle et morale des individus qui s'y produiront? Non certes; et combien d'individus qui, loin de s'expliquer par les influences primordiales, nous semblent au contraire les démentir! La race, d'abord, n'a rien de précis, rien de fixe, et ne nous permet que des conjectures plus ou moins vraisemblables. Pierre Corneille est l'auteur du *Cid*, et son frère Thomas, l'auteur de *Stilicon*. L'influence du milieu se marque davantage; mais niera-t-on que nous ne puissions le modifier en l'accommodant à notre personnalité

propre? Voici deux poètes — et pourquoi changer d'exemple? — voici Pierre et Thomas Corneille, qui ne se ressemblent guère. Il faut bien admettre que l'un ou l'autre, sinon tous les deux, n'a point subi cette influence. Dira-t-on que le milieu de l'un ne fut pas celui de l'autre? On en viendrait bientôt à reconnaître autant de milieux que d'individus. La science contemporaine, qui n'accorde presque plus rien à l'influence de la race, a, du reste, réduit sensiblement celle du milieu. Quelque vertu qu'on veuille leur attribuer, elles peuvent sans doute fournir à un critique habile d'intéressantes considérations, mais ne sauraient se formuler en aucun cas avec une exactitude catégorique. Quant à l'influence du moment, c'est la plus notable des trois. Pour bien comprendre une œuvre, nous devons la rapprocher des œuvres antérieures. Malherbe ne se comprend pas sans Ronsard, ni Racine sans Corneille, ni Voltaire, en tant que tragique, sans Corneille et Racine. Mais gardons-nous de trop abonder en ce sens. D'une part, l'écrivain qui se modèle sur ses devanciers n'existe vraiment pas; et l'écrivain, d'autre part, qui ne s'applique qu'à les contredire, ne fera rien de durable. Voir, par exemple, dans le romantisme, comme le veulent certains, je ne sais quelle contre-partie systématique du classicisme, c'est se rendre incapable d'en expliquer la vigueur native et la fécondité. Et puis, quelle que soit l'influence du moment, elle ne peut, pas plus que les autres, se déterminer d'une façon précise.

Prétendra-t-on que, si deux écrivains de la même race n'ont rien entre eux de commun, c'est que le

milieu n'est pas le même; ou bien, inversement, que si deux écrivains du même milieu ne se ressemblent pas, leur différence de nature se rapporte à la différence de la race; ou bien encore, si la parité de race et de milieu n'empêche pas les aptitudes d'être diverses, que cette diversité a sa cause dans la diversité des moments? On doit reconnaître tout au moins que les trois influences se croisent, s'emmêlent, se contrarient, qu'il est impossible de les distinguer, de noter chacune d'elles avec précision. Elles échappent, encore un coup, à notre prise, ou, du moins, elles ne peuvent pas se réduire en formules. Affaire d'art et de tact, non de procédés mécaniques.

Sans doute l'individu doit en partie s'expliquer par les trois influences primordiales. Mais son fond même, voilà ce qui reste toujours insaisissable. Voulant faire de la critique une science, Taine le néglige, car l'idiosyncrasie n'a pas de lois, ou, si elle en a, notre science imparfaite ne saurait encore les établir. L'individu le gênait; il l'a supprimé. Et pourtant nous sommes bien obligés de recourir en fin de compte à ce que Sainte-Beuve appelle la *monade*. « Il n'est qu'une âme, qu'une forme d'esprit pour faire tel ou tel chef-d'œuvre. » Vous aurez beau vous enquérir de la race, du milieu, du moment, ces influences, si habile que vous soyez à les déterminer, laisseront toujours en dehors de soi quelque chose de particulier à la personne même de l'écrivain. Et quoi donc? Ce qui leur échappera, c'est justement ce qu'il y a d'essentiel, ce qui fait que Pierre Corneille a écrit, non *Stilicon*, mais le *Cid*.

Le système de Taine n'est plus d'accord avec la science moderne, et sa méthode ne convient pas à la critique littéraire, qui ne cessera jamais d'être un art. Ajoutons d'ailleurs qu'il fut surtout un philosophe et un historien. Il étudia les œuvres en tant que « signes », pour leur intérêt documentaire et non pour leur valeur artistique. Entre la critique de Taine et celle, par exemple, d'un Sainte-Beuve, il n'y a vraiment de commun que la matière sur laquelle porte le travail. Taine mesure la valeur des œuvres à leur signification historique et ne leur demande guère que des renseignements sur l'époque où elles ont paru. Sa méthode et son système, comme la nature même de son esprit, l'amenaient à négliger, dans les monuments de la littérature, ce qu'ils ont de littéraire.

Après Taine, on pouvait croire que le temps était passé des théories et des formules générales. Cependant M. Ferdinand Brunetière, appliquant à la critique sa faculté d'abstraction, en a fait, lui aussi, une sorte de doctrine. Logicien et géomètre comme Taine, il se donne, comme Taine, pour naturaliste, et prétend inaugurer une méthode nouvelle en substituant à la critique fondée sur l'histoire naturelle de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier une critique qui se fonde sur l'histoire naturelle de Darwin et de Hæckel.

La méthode de M. Brunetière est une application

spéciale de l'évolutionnisme. Il recherche comment les genres littéraires se dégagent de l'indétermination primitive, puis se fixent pour un temps plus ou moins long, puis se désagrègent et disparaissent tôt ou tard, évincés par d'autres genres qui auront eux aussi leur croissance, leur maturité, leur déclin. Nous reconnaissons là les mêmes lois qui président à la différenciation, au perfectionnement, à la décadence des espèces animales. Il n'y avait qu'à transporter dans la littérature les procédés de l'histoire naturelle. Et rien sans doute n'est plus légitime. Si même l'évolutionnisme reste encore une hypothèse, il suffit que cette hypothèse ait renouvelé l'histoire naturelle pour qu'on soit en droit de l'appliquer à l'histoire littéraire.

M. Brunetière ne devint évolutionniste qu'assez tard, voilà une dizaine d'années. Mais, voilà dix ans, sa doctrine était déjà établie, et il ne semble pas que la méthode évolutive puisse s'y accommoder.

La doctrine de M. Brunetière est au fond très simple. Elle consiste tout entière dans la tradition, dans l'assujettissement du sens propre au sens commun. Les « quelques idées fondamentales » où lui-même ramenait sa critique peuvent aisément s'expliquer par là. Ce qui l'intéresse n'est pas ce que tel ou tel écrivain a de particulier, mais ce qu'il s'est approprié des choses communes. Une œuvre littéraire ne vaut selon lui que par ce qu'elle renferme de général, et l'originalité d'un artiste n'est louable que s'il se borne à marquer de son empreinte un fonds universel.

Cette doctrine s'appuie sur l'immutabilité de la

aison humaine, sur la constance de la tradition. Au contraire, la méthode évolutive suppose un changement perpétuel. N'y a-t-il pas contradiction entre l'une et l'autre?

Reconnaissons que, si l'évolutionnisme, comme nous l'avons dit, accorde peu d'importance à la race et au milieu, il en accorde beaucoup au moment; or, l'influence du moment, c'est ici celle des œuvres sur les œuvres, et les œuvres antérieures représentent justement la tradition. D'autre part, M. Brunetière, même avant d'introduire l'évolutionnisme dans la critique, n'avait jamais prétendu que les formes littéraires fussent immobilisées par des règles invariables. Pourtant, le point de vue évolutionniste ne s'accorde point avec celui de son dogmatisme antérieur. C'est le point de vue de la « relativité »; et le dogmatisme de M. Brunetière suppose, non pas sans doute un absolu métaphysique, mais du moins, si je puis dire, un absolu qui se rapporte à l'homme en tant qu'homme. Avec certain esprit de finesse, ces deux points de vue peuvent se concilier; un esprit de géométrie, qui pousse sa logique à bout, accusera leur contradiction.

Et c'est ce qui arrive à M. Brunetière. On en signalerait aisément beaucoup d'exemples. Un seul suffira, qui est capital. L'évolutionnisme considère l'individualité comme un facteur essentiel pour la modification des genres. Mais cette individualité ne peut tenir beaucoup de place dans une doctrine qui, sacrifiant le particulier au général, doit nécessairement restreindre le rôle du « moi ». Devenu évolution-

niste, M. Brunetière est obligé, lorsqu'il explique sa méthode, de mettre en pleine lumière le rôle de l'idiosyncrasie. Il reconnaît alors que toute variation constitutive d'un nouveau genre en littérature, comme d'une espèce nouvelle en histoire naturelle, a pour point de départ une particularité nouvellement apparue chez tel ou tel individu. Et nous le féliciterions d'avoir sur ce point corrigé Taine; mais sa doctrine réduit à presque rien cette individualité dont sa méthode le forçait à signaler l'importance. Même après qu'il est devenu évolutionniste, le sens propre lui demeure aussi suspect et le « moi » aussi haïssable. Il exagère l'influence du moment pour enlever au « génie » tout ce que le génie peut avoir de vraiment original. Il diminue le plus possible la part de l'invention; il exalte, au détriment des autres, ceux d'entre nos écrivains qui lui apparaissent comme les fidèles interprètes de l'humanité moyenne; il se complaît dans l'apologie du lieu commun.

La doctrine de M. Brunetière prévaut constamment sur sa méthode. Pourquoi devint-il évolutionniste? En appliquant à la littérature son dogmatisme classique, il eût répété Nisard; il eût été un Nisard moins exclusif. En introduisant la méthode évolutive dans la critique, il prétendait se faire sa place à soi, inaugurer, après Taine, une « époque » nouvelle; et cette légitime ambition le séduisit.

A vrai dire, l'évolutionnisme n'a, chez M. Brunetière, rien que de factice : le fond de son esprit, et, par suite, le fond de sa critique ne subirent aucun changement. Il y a dix ans, M. Brunetière reprochait à

tels « jeunes » de croire que, pour s'être un peu frottés de science dans la fréquentation de Darwin et de Spencer, ils reproduisaient les choses quand ils imitaient les mots. On pourrait, en parlant avec plus de révérence, lui adresser un reproche semblable. Car enfin les analogies qu'il découvre entre les genres littéraires et les espèces animales se traduisent dans son vocabulaire par l'emploi de certains mots que tout à l'heure il déclarait vains; mais, pour intéressantes que soient ces analogies, elles n'ont en définitive aucune valeur documentaire. Considérer les genres comme de véritables entités, leur attribuer « une vie indépendante du caprice des écrivains et des artistes », c'est là faire ce qui s'appelait jadis de la scolastique. Cette assimilation des espèces animales et des genres littéraires est toute superficielle, et les termes de *concurrence vitale*, de *persistance du plus apte*, de *sélection naturelle*, expriment sous une forme pédantesque des idées qui, si elles fournissent d'ingénieux rapprochements, ne comportent pas ici la précision des formules scientifiques [1].

Dans un article spécial sur la méthode évolutive, lui-même s'est appliqué à en signaler les avantages. 1° Elle substitue le point de vue généalogique au point de vue successif. — Mais ce n'est là que l'influence du moment, laquelle avait été mise en lumière par Sainte-Beuve et par Taine. 2° Elle écarte la théorie du progrès continu. — Mais a-t-on vraiment besoin

1. Ces idées, du reste, n'avaient rien de nouveau que leur coordination en système.

d'être évolutionniste pour repousser en matière d'art cette étrange théorie d'après laquelle Campistron, postérieur à Racine, lui serait nécessairement supérieur? 3° Elle exclut les médiocrités qui encombrent l'historien de la littérature. — Mais ne peut-on, sans se convertir à l'évolutionnisme, faire la différence des écrivains médiocres aux écrivains originaux, et débarrasser de ceux-ci l'histoire littéraire? 4° Enfin elle expulse de la critique ce que la critique a encore de subjectif et confère par suite à ses jugements une autorité qui jusqu'ici leur faisait défaut. — Mais il ne suffit pas d'avancer une telle proposition, il faudrait encore la démontrer. D'après M. Brunetière, les adversaires de la méthode évolutive auraient peur qu'elle n'introduisît dès maintenant quelque certitude dans la critique, qu'elle n'établît une façon de penser définitive sur les écrivains. Seulement, de quelle manière introduirait-elle cette certitude, établirait-elle cette façon de penser? Voilà ce qu'on ne saisit pas. M. Brunetière confond visiblement l'art et la science. En histoire naturelle, par exemple, il y a des faits universellement reconnus, des caractères dûment constatés; en littérature, les faits et les caractères que la critique alléguerait pour constituer je ne sais quelle hiérarchie sont justement ceux sur lesquels porte la discussion.

On ne rendrait certes pas justice à M. Brunetière, si l'on se contentait de montrer en quoi son évolutionnisme est superficiel et artificiel. Nous avons discuté sa méthode, nous discuterons plus loin sa doctrine : il faut pour le moment signaler les mérites

et les services qui lui valurent, entre les critiques contemporains, une place éminente.

Reconnaissons tout d'abord à M. Brunetière de très hautes qualités morales et intellectuelles : d'une part, l'indépendance et la vigueur de caractère, la rectitude dans l'affirmation, le courage dans la négation; de l'autre, le savoir, l'activité d'esprit, la puissance démonstrative. Ensuite n'oublions pas ce que lui donne de force son exacte discipline; toutes les idées, chez lui, se soutiennent mutuellement, de façon que chacune, à sa valeur propre, ajoute celle des autres. Quand venait de mourir Sainte-Beuve, quand Taine s'absorbait dans son œuvre historique, nul n'était mieux fait que M. Brunetière pour rendre à la critique l'autorité qu'elle avait perdue. Les dilettantes n'y voyaient guère qu'une distraction pour eux-mêmes et un amusement pour leurs lecteurs. Il la conçut d'une façon toute différente. Telle qu'il la conçut, la critique devait non seulement diriger l'éducation du public et montrer la voie aux écrivains, mais entretenir et perpétuer, comme lui-même le dit, l'identité de la conscience héréditaire. Il en faisait une véritable fonction sociale, et, s'il prétendit lui donner des règles, c'était pour en autoriser les arrêts.

Parmi les nombreux services que rendit M. Brunetière, nous en signalerons trois des plus importants. D'abord, tandis que les autres critiques, cherchant dans les livres leur seul plaisir, n'avaient aucun souci de le contrôler et d'en estimer la valeur, il maintint hautement la nécessité de juger, fût-ce contre son

propre goût. Et, si même les jugements qu'il porte étaient au fond l'expression catégorique de préférences tout individuelles, il n'en différerait pas moins des impressionnistes par le soin qu'il a d'expliquer ces préférences et de les justifier. — Puis, prenant à partie l'érudition dans un temps où elle menaçait de transformer la critique en je ne sais quel inventaire de faits souvent négligeables, M. Brunetière a plaidé la cause des idées générales, a remontré que, si les faits ont de la valeur, cette valeur tient justement aux idées générales qui peuvent s'en dégager. — Mais ce n'est pas seulement de l'érudition qu'il devait distinguer la critique. Il la distingua aussi de l'histoire. A l'époque de ses débuts, les disciples de Taine ne voyaient dans la littérature qu'un ensemble de documents ; ils faisaient au besoin plus de cas d'une ineptie qui avait eu du succès que d'un chef-d'œuvre méconnu. Sans contester leur droit, M. Brunetière rappela opportunément que les historiens peuvent bien se mettre au point de vue historique, mais qu'un poème ou un roman, avant d'être un « signe », a, comme roman ou poème, sa fin en soi, et que l'objet propre de la critique consiste à l'étudier en tant qu'œuvre d'art.

Par malheur, si la méthode de M. Brunetière semble bien factice, sa doctrine ne laisse pas d'être dangereuse. On peut surtout craindre qu'il ne sacrifie le sens propre au sens commun, qu'il ne refuse à l'individu toute existence personnelle. Dans l'ordre moral, cette prédominance de la société sur l'individu a pour aboutissement une sorte de religion

politique et gouvernementale, et, dans l'ordre intellectuel, un dogmatisme d'État. Ainsi la société opprimerait la conscience et la science. En matière d'art, M. Brunetière fait trop bon marché du « moi ». Il ne demande aux auteurs que d'être « humains ». Mais, au point de vue de la critique proprement littéraire, un auteur vaut surtout par ce qui lui est particulier. par ce qu'il a d'exceptionnel, de *génial*. Or, M. Brunetière diminue autant que possible la part du génie; tantôt, comme nous l'avons vu, il le sacrifie au « genre », sorte d'être organique qui recèle en soi le principe de son évolution, tantôt il le ramène à l'influence du moment et rend compte de son œuvre par les œuvres antérieures qui pèsent sur lui. Il le dépouille de ce qui le fait original, individuel, unique. Il le réduit à n'être qu'un simple interprète de la raison universelle.

Et voici, maintenant, des défauts qui sont particuliers à M. Brunetière. Concevant la critique comme exclusivement rationnelle, il ne fait guère que discuter, juger, classer. Et c'est peut-être avec raison qu'il accuse les dilettantes de ne pas conclure. Mais on le voudrait lui-même plus sensible à la beauté des œuvres d'art. Elles l'intéressent uniquement par la preuve qu'il en tire. Sa critique n'est qu'une argumentation, une perpétuelle soutenance de thèse. Il prétend toujours démontrer quelque chose. Et, parfois, ce qu'il démontre se passerait fort bien de démonstration. Aussi peut-on dire que, s'il fit aux dilettantes une rude guerre, lui-même se rend coupable de dilettantisme en raisonnant pour le plaisir de raisonner.

Le rationalisme de M. Brunetière ne le garantit pas assez contre cette « subjectivité » qu'il reproche aux autres. Il n'est pas toujours équitable. Il a des préventions, des préjugés. Très intrépide dogmatiste, très personnel en même temps de tempérament et de tour d'esprit, comment ne lui arriverait-il pas d'ériger en dogmes ses propres appréciations? Au critique, chez lui, fait tort non seulement le théoricien, mais aussi le polémiste. Hostile par exemple au XVIII[e] siècle, M. Brunetière considère comme des ennemis personnels les philosophes, ces contempteurs de la discipline, ces perturbateurs de l'ordre, ces adversaires du catholicisme politique et social qu'il a pris sous son patronage. Même dans le XVII[e] siècle, il « préfère » tels écrivains. Et cela sans doute est permis. Seulement ses préférences le rendent souvent injuste. Ayant un véritable culte pour Bossuet, chez lequel il ne trouve rien de répréhensible que son gallicanisme, il prend plaisir à rabaisser Descartes, qui émancipa la pensée humaine, et Fénelon, qui fut un hérétique.

Quoique M. Ferdinand Brunetière ait toujours combattu le « sens propre », il ne lui déplaît point d'avoir une opinion qui le distingue et l'excepte, et, plus d'une fois, on l'a vu effrayer ses lecteurs par des paradoxes, même quand ces paradoxes devaient bientôt se ramener à des lieux communs[1]. Ce qui est pire, c'est que, sans en avoir conscience, il altère souvent la vérité des choses selon les besoins de

1. Cf., par exemple, les articles intitulés la *Philosophie de Bossuet* (*Études critiques*, V), *Une apologie de la casuistique* (*Histoire et Littérature*, I), etc.

sa thèse. Pour déprécier le cartésianisme, il fait jansénistes tous les écrivains du XVII[e] siècle, non seulement Bossuet, Boileau, Racine, mais La Bruyère et La Rochefoucauld lui-même. Pour démontrer la vitalité propre des genres, il réduit Malherbe à rien, prétendant que la transformation par laquelle notre poésie passa du « mode lyrique » au « mode oratoire » s'est opérée en dehors de lui [1]. Pour mettre dans tout son jour l'influence du moment, il explique la réforme poétique du XVI[e] siècle en disant que la Pléiade a voulu faire autre chose après Marot, et celle du XIX[e] siècle en disant que les romantiques ont voulu faire autre chose après les classiques. Or, la Pléiade fit autre chose après Marot parce que la poésie lui apparaissait, non plus comme un jeu d'esprit, comme un élégant badinage, mais comme l'expression d'une âme généreuse et fervente; et les romantiques firent autre chose après les classiques parce qu'ils avaient une conception différente de la vie et de l'art. Et M. Brunetière le sait bien. Seulement, la préoccupation de sa thèse ne lui permet pas de s'en souvenir.

C'est pour avoir introduit dans la critique la méthode évolutive que M. Brunetière pourrait y marquer sa place. Mais, si le progrès de la critique a consisté depuis un demi-siècle à se rapprocher des sciences, je crains fort qu'il ne soit illusoire. Son progrès véritable consiste plutôt à répudier, dans

1. Il est curieux de comparer ce que M. Brunetière dit de Malherbe, quand il n'a plus de thèse à soutenir. Cf. *Évolution de la critique*, p. 61 et suiv.

ces derniers temps, la discipline étroite et stérile à laquelle Taine l'avait assujettie. Les tranchants axiomes de cet esprit vigoureux et autoritaire firent d'abord impression. A vrai dire, sa méthode n'avait rien de nouveau que d'être appliquée avec une rigueur dont ne s'accommode point l'extrême complexité des analyses morales. Et de même pour M. Brunetière. Nous sommes beaucoup plus près de Sainte-Beuve que de lui. M. Brunetière, déclarant que Sainte-Beuve parle par métaphore lorsqu'il appelle la critique une histoire naturelle des esprits, considère Taine comme ayant fait un pas décisif. On peut en juger tout différemment. Les essais de critique scientifique tentés après Sainte-Beuve montrent l'inanité des vastes généralisations; et, quant aux méthodes, la sienne est sans doute la meilleure parce qu'elle n'a, précisément, rien de systématique. Homme de goût et non de système, il n'oublie jamais que, si la critique emprunte leurs procédés aux sciences, elle doit en user avec infiniment de tact et de précaution. Nous trouvons dans Sainte-Beuve toutes les vues que ses successeurs allaient coordonner pour établir une rigoureuse méthode. Mais il exclut les formules strictes qui ne peuvent s'approprier à la diversité des choses, et n'opprime point par une théorie exclusive et raide cet esprit critique qui est, de sa nature, « facile, insinuant, souple, compréhensif ». Taine et M. Brunetière font œuvre de géomètres : le véritable critique, nous l'avons en Sainte-Beuve. On prétend qu'il manquait de philosophie. Ne confondons pas l'esprit de système avec l'esprit philosophique. Sa

grande supériorité sur les « philosophes » qui l'ont suivi, c'est de ne pas s'enfermer dans un cadre fixe, c'est d'ajuster chaque fois sa méthode à la forme d'esprit qu'il analyse, de la diversifier, si je puis dire, en une multitude de points de vue successifs, de détours et de retours, de circonvolutions qui peuvent bien paraître capricieuses, mais qui, serrant toujours davantage le sujet, finissent par nous en donner la connaissance exacte et complète. Et sans doute je n'ignore pas quels avantages peut offrir un système. Les systèmes les plus faux rendirent en leur temps des services, aidèrent à la découverte de vérités qui devaient y survivre, qui, parfois, les ont ruinés. Seulement, il n'en est pas de la critique littéraire comme des sciences. Dans les sciences, des faits, tout positifs, nous avertissent à temps et nous arrêtent : quel est, dans la critique littéraire, le fait qui, si nous sommes prévenus, ne pourra s'interpréter au gré de nos préventions?

Comme M. Ferdinand Brunetière, M. Émile Faguet est surtout un « intellectuel », je veux dire que l'intelligence prédomine chez lui sur la sensibilité. Mais M. Brunetière a un système et M. Faguet n'en a pas. Par là M. Faguet réalise beaucoup mieux cette objectivité que M. Brunetière exige du critique, et dont lui-même se départ trop souvent. Un système est en effet quelque chose de subjectif. Toutes les vérités ne pouvant y trouver place, il suppose un choix, nécessairement déterminé par le tour d'esprit, le

tempérament, l'humeur propre de celui qui l'opère. M. Faguet, lui, se garde avec soin des spéculations abstraites; et c'est, chez cet intellectuel, un trait qu'il fallait marquer d'abord comme très caractéristique.

Dirons-nous qu'il n'a pas d'idées générales? On pourrait, je crois, en recueillir assez dans ses études pour instituer une sorte de philosophie littéraire. Mais il ne prétend pas les relier logiquement entre elles. Toute théorie lui paraît quelque chose d'arbitraire et toute conclusion à longue portée quelque chose d'impertinent. M. Faguet se détache autant que possible de soi. Il n'a ni une thèse à démontrer, ni une cause à soutenir. Ce qu'il nous donne presque toujours, c'est une simple exposition. S'effaçant derrière les écrivains, il ne veut que les bien comprendre et les bien expliquer. Non seulement il n'étudie guère que des individus et fait des articles auxquels suffit pour titre un nom d'auteur, mais ses monographies n'affectent jamais une forme systématique. Elles peuvent même paraître mal composées; toute composition est un arrangement plus ou moins spécieux qui ne contente l'esprit qu'en lui dissimulant les diversités irréductibles de la nature. Quoique M. Faguet saisisse admirablement les caractères essentiels, et trouve même, pour les exprimer, des formules précises et décisives, aucune formule, trop générale en même temps et trop catégorique, ne lui dérobe les contrariétés intimes que comporte un « moi ». Sachant combien l'être humain est complexe, il n'a garde de tout rapporter à une faculté unique,

à ce que Taine appelait la faculté maîtresse. Chaque écrivain se caractérise par plusieurs formules, l'une tempérant l'autre.

Nous parlons ici des études qu'il a réunies en volume et non des chroniques théâtrales qu'il publie chaque semaine. Ce n'est pas que nous ne retrouvions dans ces feuilletons sa critique alerte, nette, pénétrante. Seulement, autre chose s'y ajoute et peut ne pas plaire. Le Faguet chroniqueur, qui a écrit sans doute beaucoup de morceaux très substantiels et très solides, affecte d'ordinaire une allure fringante, s'évertue à ne pas sembler un « pion ». Il fait des mots, lâche des gaudrioles, parle de sa pantoufle, cultive le calembour et ne dédaigne pas la calembredaine. Un chroniqueur doit être amusant, et le chroniqueur des *Débats*, auquel ne manque aucune sorte d'esprit, a celle aussi qu'il faut pour amuser son public. Ce Faguet-là nous apparaît encore, à vrai dire, dans les sujets les plus graves, et jusque dans certains passages de *Politiques et Moralistes*. Mais, si parfois on l'y reconnaît à des cliquetis de mots un peu vains, plus souvent il trouve quelque rapprochement inattendu, il rend piquante une vue qui n'était que profonde.

Ce qu'on admire surtout chez M. Faguet, c'est la lucidité de l'intelligence. Et cette lucidité naturelle, aucun préjugé, aucun parti pris ne l'altère. Il a défini lui-même sa propre critique en disant que la critique « est un don de vivre d'une infinité de vies étrangères, avec cette clarté de conscience que ne peut avoir que celui qui est assez fort pour se détacher et s'abs-

traire, et regarder en étranger sa propre âme » En louant son indépendance d'esprit, je ne voudrais faire d'exception que sur un point. On s'étonne qu'un moraliste sociologue comme lui ait si peu aimé le XVIII[e] siècle. Ses études sur la plupart des « philosophes », et notamment sur Voltaire, manquent d'équité. Dans l'étude sur Voltaire se trouvent entre autres quelques pages où il nous donne comme un pur égoïste le défenseur de Calas. Voici les raisons alléguées : 1° Voltaire n'exposait pas sa vie ; 2° il n'a fait que dix mémoires pour Calas et il en a fait une vingtaine pour M. de Morangiès ; 3° toute sa campagne s'explique par cet esprit processif qui était chez lui une tradition de famille et une forme particulière de sa combativité. Après cela, nous n'avons plus, je pense, aucun doute. Mais pourquoi Voltaire prit-il toujours en mains la cause des malheureux ? Rien n'est plus simple. Trouvant que les cris de misère sont un concert peu agréable sous ses fenêtres, il veut soulager ceux qui souffrent afin de ne plus entendre leurs plaintes. Ou bien encore, comme les pauvres gens opprimés et pressurés sont sans cesse présents à son imagination et lui donnent « la fièvre de la Saint-Barthélemy », il veut améliorer leur sort afin de n'avoir plus cette fièvre, qui est quelque chose de fort déplaisant.

Si quelque accès de mauvaise humeur, ou même si certaine prévention empêche parfois M. Faguet de se montrer équitable, son œuvre, dans l'ensemble, dénote une rare impartialité. Il est impartial parce qu'il n'est pas systématique. Et il n'est pas systé-

matique pour deux raisons essentielles. D'abord, M. Faguet a beaucoup d'idées. Or un système, comme il le dit, c'est le plus souvent « une idée chez ceux qui ne sont pas très capables d'en avoir plusieurs ». Son intelligence, à lui, merveilleusement fertile, abonde en aperçus vifs et prompts, qui ne s'accordent pas toujours entre eux, qui ne souffrent point d'enchaînement logique. Ensuite, M. Faguet n'a point de passions. Or un système, s'il est souvent une idée qu'aucune autre idée ne corrige, peut être aussi une passion « chez ceux qui, incapables de penser autre chose que ce qu'ils sentent », érigent en principe un penchant de leur tempérament. Pour lui, il ne pense qu'avec son cerveau. S'il s'oppose à M. Brunetière comme répudiant toute doctrine, il s'oppose d'autre part aux impressionnistes comme beaucoup moins sensible qu'intelligent, comme beaucoup plus intéressé par le fond des choses que touché par leurs formes. Éclectique aussi bien qu'eux, il sait que les règles sont justes ou fausses suivant la manière dont elles s'appliquent. Mais il est aussi peu impressionniste que possible. Ou, du moins, son impressionnisme n'a rien de voluptueux, n'a rien que de cérébral; c'est un impressionnisme très peu sensible et pas du tout sensuel.

M. Faguet, pour son propre compte, se soucie assez peu de « style ». On dirait qu'il laisse aller la plume bride sur le cou. Il bouscule la grammaire, déchiquète ses phrases, les achève à peine, mêle parfois, dans la même page, l'argot de Gavroche et les archaïsmes de Bossuet. Certes, ses livres contiennent

beaucoup de morceaux écrits avec une régularité pleine et ferme. Mais ce qui le préoccupe uniquement, c'est de rendre l'idée. A quoi, d'ailleurs, il réussit le mieux du monde. Nulle qualité dans son écriture qui ne procède de son intelligence même. Et, comme cette intelligence est d'une extraordinaire alacrité, son écriture aussi est tout ce qu'il y a de plus vivant. On croirait l'entendre parler. On saisit les gestes, les moindres jeux de physionomie. Certains journalistes, très difficiles, lui reprochent de mal écrire. Quelle erreur! Il n' « écrit » pas du tout. Et, quoiqu'il n'écrive pas, son style, qui n'a ni couleur ni nombre, est admirable par la justesse significative, par la vigoureuse précision, par je ne sais quel pittoresque intellectuel.

Trop exclusivement cérébral pour être artiste, ses études sur les purs littérateurs, sur les poètes, sont excellentes sans doute à beaucoup d'égards, mais enfin ne comptent pas entre les meilleures; et, là même, ce qu'il fait avec le plus de succès, comme avec le plus de plaisir, c'est l'analyse d'une conception théorique ou d'une forme d'esprit. En matière d'art proprement dit, M. Faguet est sans doute un très bon juge. Pourtant il saisit moins bien que d'autres ce qui se rapporte à l'imagination et à la sensibilité. Il saisit surtout ce que l'intelligence peut en saisir.

Les essais de M. Faguet sur « les politiques et les moralistes » sont supérieurs. Il se trouve là dans son domaine propre, et la méthode « idéologique » dont il fait usage convient parfaitement au caractère

de ces écrivains. Peu soucieux d'érudition ou d'anecdotes, leur vie ne l'intéresse que dans la mesure où elle rend compte de leur œuvre. Il n'étudie en eux que le mécanisme mental. On ne saurait mieux exposer un système philosophique ou sociologique, analyser avec plus de clarté et de précision le fonctionnement d'un cerveau. Dans un article sur Montesquieu, par exemple, ou sur Benjamin Constant, qu'importe que M. Faguet ne soit pas plus « sensible » et plus « artiste »? Du moment où il s'agit de comprendre et d'expliquer, nul autre ne le vaut. Si je devais le définir par un seul trait, je dirais qu'il est le plus intelligent des critiques.

M. Anatole France et M. Jules Lemaître ont fait, l'un, des romans et des contes, l'autre, des comédies [1]; mais tous deux ont fait aussi de la critique littéraire, et tous deux sont ce qu'on appelle des impressionnistes. Ils s'opposent également à M. Faguet et à M. Brunetière : à M. Brunetière, parce qu'ils repoussent tout dogmatisme; à M. Faguet, comme nous l'indiquions plus haut, parce que les œuvres d'art émeuvent leur sensibilité et qu'ils en jouissent eux-mêmes comme artistes.

M. Anatole France ne fut critique littéraire que par occasion. Rien chez lui de professionnel. Un amateur, pas autre chose. Il ne prétend point d'ailleurs au

1. Sur M. France romancier, cf. p. 60, et, sur M. Lemaître auteur dramatique, cf. p. 140.

titre de critique; il l'a décliné plus d'une fois, très modestement, mais non peut-être sans quelque ironie. Ses articles de la *Vie littéraire*, lui-même les appelle des contes de lettres, comme on dit des contes de fées. « Je ne sais de quel nom il faudrait les appeler; à coup sûr le terme le plus impropre est celui d'articles critiques. Je ne suis nullement un critique. » Et, en effet, si l'on prend le mot au sens que lui donne son étymologie, M. Anatole France a bien raison. Tout « critérium » lui fait défaut; comment jugerait-il, sans règle ni principe? Il ne juge pas, il nous confie ses impressions, les impressions du moment même, que celles d'un autre moment pourraient bien contredire.

Sa philosophie de la critique littéraire rentre dans son pyrrhonisme. L'homme, d'après lui, ne peut rien saisir d'objectivement réel. La nature se joue de nous en faisant paraître à nos yeux des phénomènes illusoires. Nous ne voyons l'univers qu'à travers nos sens, qui le déforment. Nous sommes incapables de sortir de nous-mêmes, d'atteindre autre chose que des rapports, de connaître ce qui n'est pas nous autrement que par une impression toute subjective et relative. Or, s'il n'y a pas de métaphysique, car les traités des métaphysiciens sont des romans, plus amusants que ceux des romanciers, aussi peu véritables, s'il n'y a pas de morale, car les mœurs changent de siècle en siècle et de pays à pays, s'il n'y a pas de science, car notre science prétendue ne va pas au delà de vains simulacres, — d'où tirerions-nous les éléments d'une crie tique? Une critique vraiment digne de ce nom suppos-

des règles extérieures à nous. Ces règles-là, nous ne saurions les découvrir. M. Anatole France renvoie les dogmatistes à quelques millions d'années. « Quand la biologie sera constituée, on pourra peut-être construire une sociologie; après quoi, il sera loisible de créer sur des bases solides une science esthétique. » Mais qui sait si nos descendants, le soleil ne leur donnant plus alors que de faibles rayons, n'auront pas cédé la place à des animaux moins frileux? En tout cas, soyons patients, soyons modestes; et gardons-nous de fonder prématurément une esthétique en systématisant des sophismes.

A l'esprit de système, M. Anatole France oppose l'intuition, à la science il oppose le cœur, au raisonnement le sentiment. C'est le raisonnement qui nous trompe, car il démontre tout; tout, excepté ce que nous sentons véritable. Le sentiment, lui, ne nous trompe jamais; on ne peut être dupe de ses impressions, puisque nos impressions, c'est nous-mêmes. Si la logique nous fourvoie en des erreurs d'autant plus fâcheuses qu'elles sont réfléchies et conséquentes, ce que nous *sentons*, au contraire, est quelque chose de certain. Certitude purement subjective? M. Anatole France la donne bien pour telle Y a-t-il donc une autre sorte de certitude? Les mathématiques elles-mêmes ne sont vraies que par rapport à nous, car le temps, d'où dépendent les nombres, et l'espace, d'où dépendent les lignes, n'ont hors de nous rien de réel. Et pourquoi tous les hommes peuvent-ils se mettre d'accord sur la géométrie? Parce que la géométrie considère des choses

virtuelles, imaginaires. En morale, ce qui est vérité dans tel pays, dans tel siècle, est erreur dans tel autre. En esthétique, tout est livré aux préférences individuelles. On allègue la tradition? M. Anatole France explique la fixité de la tradition par les préjugés, par l'ignorance, par la routine. Mais est-elle vraiment fixe? Il montre sans peine qu'elle varie et se contredit, et que, si les hommes ont des admirations communes, la discorde succède à la concorde dès le moment où chacun donne ses raisons. Or, en vertu de quelle autorité, de quel principe, de quelle règle, une opinion prévaudra-t-elle sur les autres?

La critique de M. Anatole France est une véritable confession, une sorte de journal intime. « Le bon critique, dit-il lui-même, raconte les aventures de son âme. » Au fond, chacun de nous refait les livres qu'il lit. Un livre a autant d'exemplaires que de lecteurs. Son prix lui vient, non de ce qu'il renferme, mais de ce que ses lecteurs y mettent. Les meilleurs livres sont ceux qui éveillent en nous le plus d'idées, qui nous suggèrent le plus de rêves, qui mettent le mieux en branle notre sensibilité et notre imagination. A propos de Racine, de Pascal ou de Gœthe, c'est de soi-même que M. Anatole France nous parle.

Objectera-t-on qu'une critique toute personnelle et sentimentale est vouée par là même à l'inconséquence? Sans nul doute; et aussi à la contradiction. Mais croirons-nous que la critique dogmatique soit plus sûre et plus solide? M. Anatole France nous communique ses impressions sans même se soucier

de les mettre en accord. Il se moque fort d'être un logicien. La logique l'effraie chez les autres, et, pour son propre compte, il n'en sent pas le besoin. D'abord, il la trouve inélégante, raide, brutale; ensuite, elle lui apparaît comme une maîtresse d'erreur et de grossier fanatisme. Sa rectitude même la rend inhabile. La vérité, dont elle se croit l'instrument, n'est point une en soi et partout identique à elle-même; elle est diverse, variable, chatoyante, faite d'un mélange d'erreurs; elle consiste en nuances qui échappent à nos syllogismes. Il n'y a pas une vérité, il y a des vérités. Souvent contradictoires entre elles, nous ne pouvons les unir qu'en répudiant cette logique exclusive et discourtoise qui, pour en affirmer une, méconnaît toutes les autres.

Dans la critique de M. France, c'est M. France lui-même que nous aimons. Sa grâce, sa délicatesse, l'élégance native de son goût, affiné d'ailleurs par la plus exquise culture, donnent à ses « causeries littéraires », je ne dis pas seulement un charme délicieux, mais une valeur que n'a pas, je crois bien, la critique dogmatiste maniée par un pédant. Si M. Anatole France raconte les aventures de son âme, on peut sans doute se faire une autre idée de la critique, ou même une idée toute contraire; mais l'âme de M. Anatole France est pourtant une âme charmante. En s'enlevant l'autorité que semblent donner les règles, il se laissait libre jeu. Aucune certitude incommode ne gêne l'heureuse versatilité de son esprit à la fois candide et subtil.

Pas plus que M. Anatole France, M. Jules Lemaître ne se donne pour un critique de profession. « Ce n'est pas de la critique, écrit-il en parlant de ses études; eh bien, c'est autre chose. Je ne tiens pas au nom de ce que je fais. » Comme M. France, il est impressionniste. Mais si l'impressionnisme dérive du scepticisme, le scepticisme de M. Lemaître va moins loin que celui de M. France, et il a moins de raffinement. M. France est sceptique, sinon par système, du moins par inclination, par nature, par essence. M. Lemaître pourrait bien ne l'être qu'à la surface. Il nous exposa, un beau jour, son *credo* moral, vague sans doute, mais qui suffit après tout pour établir une discipline. Son *credo* littéraire doit avoir plus de précision, même s'il ne le formule pas. C'est par bon ton qu'il en dissimule les articles, et par une sorte de pudeur délicate. Il joue au scepticisme pour se préserver du pédantisme. Son ironie ne recèle pas d'aussi profonds « dessous » que l'ironie de M. Anatole France. Appelons-la, pour mieux dire, de la malice, une sorte de désinvolture badine. Honnête homme, et qui prétend ne se piquer de rien, M. Jules Lemaître est beaucoup plus décisif qu'il ne veut en avoir l'air.

Sous ses fantaisies et sous ses impertinences, nous devinons même un fond d'esprit pratique, un bon sens non seulement français, mais tourangeau. De là, le classicisme de M. Lemaître, et, si j'ose dire, son chauvinisme.

Son chauvinisme s'est plus d'une fois trahi par quelque mauvaise humeur à l'égard des Scandinaves,

Borusses ou Trévires, auxquels la scène française se trouvait naguère en proie. Évidemment la septentriomanie l'agaçait. On le sentait mal disposé pour ces étrangers dont c'est à peine si nous pouvons prononcer le nom. Son impatience a fini par éclater dans un long article, plein d'esprit sans doute, mais — le chauvinisme nous joue de ces tours — très superficiel et dépourvu de toute équité [1]. D'après lui, ce que les Septentrionaux nous donnent, c'est ce qu'ils nous ont pris autrefois, ce dont nous ne voulions plus. Ibsen et Biörnson? Du George Sand. Hauptmann? Du Zola. Allons! nous pouvons encore passer devant la Colonne! A vrai dire, ses explications ne le satisfont pas entièrement. Il reconnaît que l'*accent* tout au moins diffère et qu'on ne grasseye pas près du pôle comme à Paris. Mais sachons d'où provient cette diversité d'accent. Elle provient, lui-même le reconnaît, du sentiment religieux et de la vie intérieure. Ce n'est pas peu de chose.

Si le chauvinisme ne paraît chez M. Jules Lemaître que par accès, ses airs de détachement ne l'empêchent pas d'être un classique d'humeur et de goût. Les *Contemporains* nous le montrent déjà tel, esprit très curieux, très souple, sympathique en somme aux nouveautés, mais avec beaucoup de circonspection, d'abord par crainte d'être pris pour dupe, d'être « mis dedans », et puis par amour des qualités héréditaires, par aversion de ce qui est obscur, mal

1. *De l'Influence récente des Littératures du Nord, Contemporains*, t. VI.

équilibré, violent, tourmenté, dépourvu de mesure et d'harmonie. Dans ses *Impressions de théâtre*, M. Jules Lemaître soutient, avec plus de libéralisme que Sarcey, avec une intelligence plus ouverte et plus libre, la cause de l'art national et traditionnel contre les importations étrangères, celle de la pièce « bien faite » contre la pièce qui l'est mal ou qui ne l'est pas du tout. S'il se montre indulgent pour les tentatives des novateurs, c'est à condition qu'elles respectent les règles sacramentelles du genre, et que, sous prétexte de rajeunir l'art dramatique, elles ne le ramènent pas vers l'enfance.

Classique donc, par race et par éducation, M. Jules Lemaître n'en est pas moins très moderne. Il ne s'intéresse guère qu'à la littérature du moment même. Celle-là seule le fait « frémir d'aise ». Quand il parle des anciens, de Racine, par exemple, ou même de Virgile et d'Euripide, il les prend par ce qui les rapproche de nous, et peut ainsi leur donner place entre ses « Contemporains » ; mais, en général, il ne se plaît qu'avec les écrivains du temps présent, ceux de sa génération, et beaucoup, qui ne sont pas toujours les meilleurs, ont pour lui un irrésistible attrait. « Ouvrant au hasard un livre d'aujourd'hui, il m'arrive d'être pénétré de plaisir jusqu'aux moelles, tant j'aime la littérature de la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle... » Cette prédilection s'accorde parfaitement avec son genre de critique ; car les écrivains des autres siècles ne peuvent être goûtés de nous que si nous sortons de nous-mêmes. et, chez les modernes, nous retrouvons nos propres manières de penser et de

sentir, de rendre nos sentiments et nos pensées. Pourtant il n'est jamais plus moderne qu'en expliquant ce qu'il goûte dans tel ou tel ancien. Et j'imagine que l'auteur de l'*Imitation*, auquel il consacre des pages délicieuses, ne saurait s'empêcher de rougir en voyant quelles impressions son livre lui suggère.

Comme M. Anatole France, M. Lemaître ne fait que décrire sa propre sensibilité. Ce qui nous charme dans ses articles, c'est qu'ils réfléchissent l'âme et l'esprit de l'auteur, une âme fine et douce, un peu molle, insinuante, fuyante, un esprit singulièrement avisé, délicat, que son aptitude merveilleuse à tout comprendre empêche de rien affirmer. La critique est pour lui « un art de jouir des livres en affinant par eux ses sensations ». M. Jules Lemaître parle continuellement de soi, et ses lecteurs, du reste, ne paraissent pas lui en vouloir.

Si l'on pouvait montrer sans peine ce qu'il entre de subjectif dans les plus intransigeants dogmatistes, ce que leurs jugements empruntent de leur humeur, on montrerait tout aussi bien ce que les impressionnistes les plus dissolus, qui se défendent d'exprimer autre chose que leur goût particulier, doivent à leur culture et à la tradition. Le caractère essentiel de M. Jules Lemaître n'en est pas moins son impressionnisme. On l'a vu, dans le même article, soutenir le pour et le contre, puis conclure avec un sourire : « Et puis, ça m'est fort égal, » ou encore : « Qu'est-ce que ça peut faire à Sirius? » Il y avait là sans doute quelque espièglerie; le plaisir de scanda-

liser les bonnes âmes et les dogmatistes. Mais il y avait encore autre chose. M. Jules Lemaître ne professant aucune doctrine, pourquoi nous cacherait-il ses doutes et ses contradictions? Les dogmatistes en ont aussi, qu'ils nous dérobent; ou, s'ils n'en ont pas, admirons alors la rectitude de leur esprit plutôt que sa fertilité ou son étendue. On taxe M. Lemaître d'inconsistance, voire de baladinage? A vrai dire, il lui manque cette fausse honte qui nous oblige d'être toujours conséquents avec nous-mêmes, et cet esprit doctrinaire qui nous tient enfermés dans une théorie. Indifférent à tout système, le critique impressionniste a du moins cet avantage, que la sincérité ne lui coûte pas. Ne partant d'aucun principe, ne soutenant aucune thèse, il ne demande aux livres que de toucher sa sensibilité et d'émouvoir son imagination.

Quelques efforts qu'aient pu faire, depuis un demi-siècle, certains esprits décisifs et autoritaires pour instituer une critique dogmatique, nul progrès, nous l'avons dit, ne s'est fait en ce sens. Leurs tentatives mêmes nous montrent que tout dogmatisme est illusoire. Le puissant esprit de Taine n'a pas réussi à établir en critique des règles exactes, et son système, avec quelque talent qu'il l'applique, paraît aujourd'hui non moins enfantin, si j'ose dire, qu'arbitraire et factice. On se rendait compte tout à l'heure que celui de M. Ferdinand Brunetière n'est pas solide, qu'il n'y a rien de commun, sinon une vaine phraséologie,

entre sa méthode et celle de l'histoire naturelle. Quant à Émile Hennequin[1], je crois inutile d'en parler, car non seulement il n'a pas rendu la critique plus « scientifique », mais il faisait de la psychologie ou de l'histoire plutôt que de la littérature; et lui-même convenait d'ailleurs que la critique littéraire est un art.

M. Brunetière non plus, même depuis sa conversion à la méthode évolutive, ne prétendit jamais que la critique fût une véritable science. Ce que prétendait M. Brunetière c'est qu'elle peut être objective et dogmatique. M. Jules Lemaître et M. Anatole France soutenaient contre lui l'impressionnisme, et le débat des impressionnistes et des dogmatistes a rempli ces dix dernières années.

Pour exposer une question si importante, écartons tout d'abord les considérations accessoires qui ne feraient que l'obscurcir. Dire qu'il y a une critique dogmatique, c'est dire qu'il y a un « critérium », un principe de certitude qui s'impose. Comment donc ne s'accorderait-on pas entre esprits également éclairés et cultivés, s'il y avait ce critérium? Peut-être s'accorde-t-on. M. Brunetière a essayé de nier les variations et les contradictions de la critique, ou, tout au moins, d'en réduire l'importance. Il nous montre bien, en effet, qu'on est unanime sur beaucoup de points, sur ce point, entre autres, que Racine *existe*, comme il dit, ou même que ses tragédies sont supérieures à celles de Voltaire. Seulement, c'est là

1. Auteur de la *Critique scientifique*, 1888.

quelque chose que les impressionnistes peuvent lui accorder sans peine. Car la question ne consiste point à savoir si nous nous accordons parfois ou le plus souvent, mais si, quand nous sommes en désaccord, il y a un critérium qui tranche le différend. Or, osera-t-on soutenir que nous nous accordons toujours? M. Brunetière ne le soutient pas, et lui-même cite des exemples de dissentiment qu'il serait oiseux de rapporter. Sans doute, les contradictions des critiques ne changent pas plus la valeur d'une œuvre que les contradictions des historiens ne modifient en soi tel ou tel événement. C'est ce que remarque M. Brunetière [1]. Mais que peut-il en conclure? Rien, certes, qui confirme sa thèse. Il ne s'agit pas de la valeur intrinsèque des œuvres, il s'agit des appréciations qu'on en fait. Or, reconnaître les divergences, c'est déjà nier le dogmatisme. S'il y avait un critérium, il ne saurait y avoir désaccord en critique pas plus qu'en géométrie.

Pourtant M. Ferdinand Brunetière prétend conférer à la critique une autorité magistrale. Cette autorité, il l'établit sur la raison. Les impressionnistes ne font qu'exprimer leur sensibilité; mais c'est leur raison qu'expriment les dogmatistes. Or, la sensibilité varie d'un individu à l'autre, tandis que la raison demeure la même chez tous les hommes.

1. Après avoir rappelé que La Harpe trouve Bossuet « médiocre » comme sermonnaire, et que Chateaubriand le trouve sublime : « Qu'est-ce que cela fait, dit-il, à la valeur des sermons? Il n'y aurait de contradiction que si Chateaubriand et La Harpe étaient le même homme. » Préface de la *Critique littéraire*, par Ricardou.

Deux objections se présentent aussitôt. D'abord, et nous y reviendrons tout à l'heure, la raison ne doit pas être séparée ainsi de la sensibilité, comme si elles n'avaient l'une avec l'autre aucune communication. Même en y tâchant, on ne s'abstrait point du « moi » sensible. M. Brunetière prétend juger contre son propre goût. Et que veut-il dire par là? Nous pouvons, par exemple, préférer l'auteur de *Monsieur Lecoq* à celui d'*Un ménage de garçon*, tout en jugeant néanmoins l'auteur d'*Un ménage de garçon* supérieur à celui de *Monsieur Lecoq*. Rien de plus vrai. Mais est-ce là juger contre son goût? Non pas, car c'est notre goût qui nous fait mettre Gaboriau au-dessous de Balzac. Il y a là une équivoque ou un sophisme. Si, par goût, nous préférons Gaboriau, cela signifie tout simplement que nous trouvons plus de plaisir à le lire. Mais qu'est-ce donc qui nous le ferait juger inférieur, sinon notre goût? Ne jouons pas sur deux sens du mot. La raison n'a rien à faire ici, cette raison où les dogmatistes ne veulent admettre rien de sensible.

Et voici justement la seconde objection. En matière d'art, la raison, celle-là du moins, n'est pas juge. Quand nous lisons tel poète ou tel orateur, les admirons-nous pour des qualités qu'elle puisse apprecier? Prenons, par exemple, la plus belle oraison funèbre de Bossuet : qu'en resterait-il si nous retranchions tout ce qui n'est pas purement « rationnel »? Des lieux communs. Mais ce qui relève de la sensibilité et de l'imagination, ce qui exprime le « moi » de Bossuet, voilà ce qui la rend admirable.

N'invoquons pas la raison dans une matière qui n'est point la sienne[1].

Si la raison ne peut lui fournir un critérium, le dogmatiste recourt à la tradition, au consentement général. Mais, en admettant que la tradition décide, on demandera : « Quelle tradition? » Les Provençaux diffèrent des Picards, les Français des Allemands, les blancs des jaunes. Qui dira si les Picards ont raison contre les Provençaux ou les Provençaux contre les Picards, si les Français ont raison contre les Allemands ou les Allemands contre les Français, si les blancs ont raison contre les jaunes, ou les jaunes contre les blancs? A qui en appeler, à quel arbitre, à quel juge suprême? Le dogmatiste ne pourra retenir comme certains que les points sur lesquels l'accord est unanime Il remarquera d'abord qu'il y a des points communs aux diverses provinces de France, et, sur ces points communs, il fondera une dogmatique française; puis, qu'il y a des points communs aux divers pays d'Europe, et sur ces points communs il fondera une dogmatique européenne; enfin, qu'il y a des points communs entre tous les hommes, et sur ces points communs il fondera une dogmatique universelle. Impossible de s'arrêter avant. Pourquoi exclure, en effet, les uns ou les autres? La

1. « Je fais, dit Kant, l'essai d'un mets sur ma langue et sur mon palais, et c'est d'après ma langue et mon palais, non d'après des principes universels, que je porte mon jugement. Les critiques peuvent bien raisonner plus spécieusement que les cuisiniers, ils ne doivent pas compter davantage sur la force de leurs preuves pour justifier leur jugement; aussi désigne-t-on du nom de goût la faculté esthétique. »

raison n'est-elle pas partout la même, et cette identité de la raison chez tous les hommes ne sert-elle pas de fondement au dogmatisme[1]? C'est donc à une critique « humaine, » c'est au « traditionnisme » de l'humanité totale qu'aboutit nécessairement le dogmatiste. Mais, à mesure qu'on passe d'un groupe à un peuple, d'un seul peuple à l'ensemble de plusieurs, et, finalement, de cet ensemble à l'humanité, les points communs deviennent plus rares; et ce que les règles où l'on reconnaît l'expression du génie *humain* gagnent sans doute en autorité, elles le perdent en valeur pratique, à cause de leur généralité même, qui ne leur permet jamais de s'appliquer dans les cas où il y a controverse.

Reprenons maintenant et résumons. Deux juges d'intelligence et de culture égales, l'un impressionniste, l'autre dogmatiste, sont en désaccord. Si celui-ci veut imposer son opinion à l'autre, quel sera son critérium? Il se réclame de la raison; mais la raison n'a rien à faire en telle matière. De la tradition; mais la tradition ne fournit de règles que sur les points incontestés. Alors?

En définissant le dogmatisme, nos dogmatistes croient définir la critique, dont la fonction, disent-ils, consiste à juger et à classer. Comme si les impressionnistes ne classaient pas et ne jugeaient pas! C'est ce que prétendent leurs adversaires; et, en vérité,

1. S'il y a désaccord entre les diverses races, sauf sur certains principes généraux, cela prouve que, comme nous le disions tout à l'heure, la raison abstraite, en matière d'art, n'est pas juge.

l'argument aurait beaucoup de force, car toute critique, le sens du mot en fait foi, suppose un jugement, et, par suite, une classification. Mais ces mêmes dogmatistes sont parfois entraînés dans la discussion à déclarer le contraire, à soutenir que les impressionnistes, bon gré mal gré, jugent et classent. « Les *Contemporains* de M. Jules Lemaître, écrit M. Brunetière, ne sont qu'un recueil de jugements. Qui donc a été plus sévère, ou plus dur, pour M. Georges Ohnet, par exemple, ou pour M. Émile Zola, que le sceptique M. Anatole France? Quelle est cette affectation de prétendre ne pas juger quand, en effet, on juge, de donner pour des impressions des jugements que l'on entend bien dans le fond de son cœur qui soient pris comme tels [1]? » Et, quand il s'agit de juger, il s'agit aussi de classer. Juger favorablement tel écrivain et défavorablement tel autre, c'est, en vérité, mettre le premier au-dessus du second!

Mais, déclarent les dogmatistes, le jugement d'un impressionniste ne peut avoir aucune autorité. — Il est vrai que les impressionnistes mettent dans leurs jugements plus de réserve, et prononcent d'un ton moins décisif. Eux qui n'invoquent pas la raison universelle et la tradition humaine, qui se bornent à dire de quelle façon les œuvres affectent leur sensibilité, ils ne sauraient juger catégoriquement sans blesser la modestie, en proclamant par là même

1. *Essais sur la littérature contemporaine*, la *Critique impressionniste.*

l'excellence manifeste de leur goût. Mais pourquoi auraient-ils moins d'autorité que les dogmatistes? Ils ont l'autorité que leur donnent la justesse et la finesse de leurs impressions. Et personne n'a jamais soutenu sans doute que le premier venu, fût-il sans intelligence et sans culture, serait capable de juger. Tant vaut le juge, tant vaut le jugement.

Il y aura toujours deux formes de critique également légitimes, ou plutôt deux sortes d'esprits, les uns, chez lesquels domine la sensibilité, les autres, plus raisonnables que sensibles. Mais d'ailleurs on peut concilier dans une certaine mesure l'impressionnisme et le dogmatisme en les obligeant de se faire mutuellement des concessions.

Avant tout, *impressionniste* ne veut pas dire *individualiste* au sens exclusif du mot. M. Anatole France, en s'excusant de parler de soi, observe que, « si les grands hommes ont beaucoup de choses communes avec les autres hommes, » les hommes ordinaires sont encore mieux venus à se raconter et à se peindre, parce que « leur portrait est celui de tous et que chacun reconnaît dans les aventures de leur esprit ses propres aventures morales et philosophiques ». Et M. Jules Lemaître ne pense pas autrement. « Sans doute, dit-il, le critique impressionniste semble ne décrire que sa propre sensibilité physique, intellectuelle et morale dans son contact avec l'œuvre à définir; mais, en réalité, il se trouve être l'interprète de toutes les sensibilités pareilles à la sienne. » C'est ce que M. Brunetière reconnaît lui-même ingénument dans un de ses plus récents articles littéraires, en

reprochant d'ailleurs aux impressionnistes de croire leurs impressions quelque chose de rare. « Il n'y a pas, écrit-il, tant d'esprits singuliers en ce bas monde, et ce n'est pas nous, en nous, qui aimons ou n'aimons pas les drames d'Alexandre Dumas ou les romans de M. Zola, c'est toute une lignée d'aïeux, c'est toute une famille d'esprits, toute une espèce d'hommes... Nous ne pouvons juger qu'en troupe et sentir surtout qu'en groupe[1]. » Et certes le dogmatisme et l'impressionnisme n'en répondent pas moins à deux tendances diverses. Mais l'impressionnisme se rapprochera d'autant plus du dogmatisme que ces « groupes » renfermeront plus d'individus.

Ensuite, si nous posons la question à propos d'un impressionniste qui ait qualité pour juger, nous écarterons comme tout à fait chimérique le danger dont nous menacent les doctrinaires en criant à l'anarchie. On juge avec son goût; seulement ce goût est plus ou moins bon. Or, quand il s'agit d'impressionnistes tels que M. Anatole France ou M. Jules Lemaître, leur culture peut bien nous rassurer. Les impressions de M. Lemaître ou de M. France « sont

1. Préface à la *Critique littéraire*, par Ricardou. — Tel est, disons-le en passant, le dernier argument qu'ait trouvé l'éminent critique en faveur du dogmatisme, et cet argument contredit tous les autres. Car, jusqu'à présent, M. Brunetière avait fait fond sur ce principe, que l'impressionnisme est purement individuel et par suite ne saurait avoir d'autorité. Il déclare maintenant que nos impressions ne nous appartiennent pas, ne sont pas à nous. Mais alors, toute son argumentation devient caduque. On ne voit pas d'ailleurs quel intérêt le dogmatiste peut avoir à établir que nous « sentons en groupe ». Il abolit ainsi des divergences individuelles; à quoi bon, si c'est pour retrouver entre les groupes d'autres divergences?

déterminées par l'éducation littéraire qu'ils ont reçue, et, dans leurs préférences personnelles, il y a toute une part de dogmatisme qui n'est point d'eux ni à eux [1]. » Ce fonds universel, chacun le marquera de son empreinte, mais il n'en restera pas moins commun aux impressionnistes et aux dogmatistes.

Enfin, la sensibilité et la raison ne sont point, comme nous l'avons déjà dit, deux « facultés » distinctes qui n'auraient entre elles aucun rapport. Peut-on seulement distinguer, dans l' « opération esthétique, » ce qui procède de l'une et ce qui tient à l'autre? Ni la critique impressionniste ne se passe de la raison, ni la critique dogmatique de la sensibilité. Et celle-ci, réduite à la raison seule, n'aurait plus rien de littéraire; mais celle-là, qui comporte forcément « une part de dogmatisme », doit, aux yeux des dogmatistes, en tirer son autorité.

Les dogmatistes prétendent que la critique serait depuis longtemps morte, si elle n'exerçait une fonction extérieure et supérieure à l'idée que s'en fait l'impressionnisme. C'est ce qu'on ne voit pas très bien, surtout du moment où ils admettent que les impressionnistes jugent et classent, qu'ils traduisent les impressions d'un groupe. Mais ce qui apparaît manifestement, c'est que le triomphe du dogmatisme ruinerait toute critique littéraire. La critique ne consisterait plus que dans l'application des règles, et l'application des règles dispenserait de talent. Voilà

1. Ceci est de M. Brunetière, qui, par mégarde, réfute ses propres arguments.

qui n'est pas à souhaiter. Mais voilà qui n'est pas non plus à craindre. Tant que la littérature sera un art, la critique ne saurait être une science. Sous le nom d'impressionnisme ou sous n'importe quel nom, il y faudra toujours de l'esprit, du goût et du sentiment.

# CHAPITRE V

## L'HISTOIRE

Pendant la période romantique, l'histoire, telle que la concevaient les Chateaubriand, les Augustin Thierry, les Michelet, était un art plutôt qu'une science. Vers le milieu du siècle, elle subit, comme tous les genres littéraires, l'influence du réalisme, et tend, par suite, à devenir une science plutôt qu'un art. Elle réduit autant que possible la part de l'imagination et de la sensibilité; elle renonce aux constructions systématiques. L'historien va de plus en plus s'imposer la loi d'effacer sa personne, de la soumettre à « l'objet », je veux dire aux textes, aux documents. Il tirera de ces documents et de ces textes tout ce qu'ils contiennent, sans rien y ajouter; et son œuvre, fixée par les sciences auxiliaires qui ont fait en notre temps des progrès si rapides, l'ethnographie, l'épigraphie, la diplomatique, l'archéologie, la philologie, sera elle-même celle d'un savant, uniquement attentif à l'exactitude, dépourvu d'ambition et de prétention « littéraires », n'ayant

d'autre souci que d'être vrai, pour le fond des choses, et, pour la forme, d'être clair et précis.

C'est avec Renan et Taine que l'histoire, jusque-là romantique, se fait réaliste. Il faut ici les étudier brièvement l'un et l'autre, comme historiens, dans leur conception particulière du genre et dans leur méthode.

L'*Histoire du peuple d'Israël* et les *Origines du christianisme* sont une des œuvres maîtresses de notre époque. En retraçant l'évolution religieuse, morale et sociale qui prépare, à travers les siècles, notre monde moderne, Renan montre une merveilleuse finesse de sens historique et psychologique. Et, d'autre part, il excelle à ranimer le passé, à nous donner des lieux, des hommes, des peuples, un portrait délicatement expressif. S'il a moins de vigueur, moins d'éclat que Michelet, il a plus de précision et plus de suite, il a plus de mesure, plus de souplesse à la fois et plus d'ampleur. Quant à Taine, c'est seulement sur le tard qu'il aborda l'histoire proprement dite. Pourtant ses travaux antérieurs de critique sont déjà ceux d'un historien, car il étudie les produits de la littérature et de l'art non pour leur valeur esthétique, mais pour leur signification. Les *Origines de la France contemporaine*, auxquelles il consacra la dernière partie de sa vie, resteront, entre ses œuvres, comme la plus considérable et la plus forte, soit par l'importance du sujet, puisqu'elle retrace le développement de notre civilisation pendant deux ou

trois siècles, soit par l'unité de structure, par la puissance avec laquelle il y coordonne une multitude innombrable de faits en les ramenant à quelques lois fondamentales, soit enfin par la solide carrure du style, par sa gravité concise et brillante.

Renan et Taine sont bien différents l'un de l'autre. On peut même les opposer trait pour trait en tout ce qui se rapporte à la forme même de leur esprit. Taine est un logicien, qui veut nous imposer des conclusions rigoureuses, Renan un délicat analyste, qui ne recherche la vérité que dans les nuances, qui ne la démontre pas, mais l'insinue; autant le premier est autoritaire et catégorique, autant le second est subtil et fuyant. Ils n'en ont pas moins fait tous les deux un travail commun; ils ont, l'un aussi bien que l'autre, contribué au triomphe du nouvel esprit qui, vers le milieu de notre siècle, évince, dans tous les domaines de la pensée, ce qu'on peut appeler l'esprit romantique [1].

Taine et Renan sont des historiens réalistes. L'évolution de l'histoire s'opère, avec eux, parallèlement à celle des autres genres littéraires, du roman par exemple, où Flaubert établit la discipline scientifique, fondée sur une étude sévère de la réalité. Réaliste, Taine l'est avant tout par sa méthode, qui n'est autre chose que la classification des faits. Il conçoit l'histoire comme une œuvre purement documentaire. Il s'y intéresse, à vrai dire, pour les renseignements qu'elle lui fournit sur les hommes ou sur l'homme;

1. Cf. le *Mouvement littéraire au XIX[e] siècle*, p. 307 et suiv.

mais on sait que la psychologie de Taine, c'est de la physiologie et de la mécanique. Quant à Renan, la diligence de ses enquêtes mérite non moins d'éloges. S'il n'est pas, ainsi que Taine, un naturaliste, il est un philologue, et son œuvre d'historien, préparée par tant de recherches patientes et minutieuses dans tous les genres d'érudition, peut justement s'appeler une sorte de « synthèse philologique ».

Pourtant on doit relever chez l'un et l'autre de graves dérogations à ce réalisme purement objectif sans lequel l'histoire ne saurait être une science.

Chez Taine, outre son inexpérience professionnelle, qui l'exposait à maintes méprises, et la crédulité avec laquelle il acceptait les témoignages les plus suspects, l'esprit scientifique est trop souvent altéré par l'esprit de système. Prétendant introduire dans une matière aussi souple, aussi complexe que l'histoire, sa logique raide et dure, il ne tient nul compte de tout ce qui ne se mettrait pas en formule, des accidents et des circonstances particulières qui, s'il y faisait place, brouilleraient ses catégories. C'est ainsi qu'il ramène les personnages historiques à un seul trait. Robespierre est un cuistre et Marat un fou. Comme s'il n'y avait qu'une seule manière d'être fou, d'être cuistre! Comme si un trait unique expliquait toute une âme! Mais ce dont sa formule, trop générale à la fois et trop précise, ne peut rendre raison, Taine en est quitte pour l'omettre.

Aux défauts d'un esprit essentiellement classique, que dupe trop souvent sa manie d'abstraire, joignons ceux qui procèdent du parti pris. « J'ai écrit, déclare-

t-il, comme si j'avais eu pour sujet les révoltes de Florence ou d'Athènes. » Et sans doute lui-même le croyait. Personne ne conteste sa probité scientifique. Mais un historien peut être parfaitement sincère et ne pas être impartial. Quelque effort que fasse Taine pour tenir à l'écart les préjugés et les passions, son œuvre historique en porte manifestement la marque. Ce n'est pas l'ouvrage d'un véritable historien, c'est une sorte d'argumentation, et comme qui dirait un réquisitoire. Sa thèse, d'un bout à l'autre, y détermine le choix des faits, leur suite, la façon même dont il les expose : thèse générale contre l'homme, chez lequel il veut retrouver la férocité et la lubricité du gorille primitif; thèse particulière contre la Révolution française, dont il ne voit que les côtés odieux ou grotesques. Il passe sous silence non seulement tout ce qui peut racheter les fautes ou les crimes de notre Révolution, mais encore tout ce qui doit en être l'excuse, ou même ce qui les explique. A peine signale-t-il les travaux de l'Assemblée constituante, ceux de la Convention, la défense nationale contre l'Europe; et, d'autre part, comme il omet les agissements des contre-révolutionnaires, leurs intrigues, leurs complots, leurs rébellions armées, leurs pactes avec l'ennemi, — maintes violences, qui ne sont vraiment que représailles ou mesures légitimes de salut public, semblent, chez lui, des actes de cruauté maniaque. Aussi bien, démentant ses théories déterministes, en vertu desquelles l'historien considère les hommes de la même façon que le naturaliste considère les plantes, Taine, à cet historien qui se contenterait d'exposer,

substitue un moraliste qui blâme, qui flétrit, ou, mieux encore, un pamphlétaire qui lance l'injure et le sarcasme. Il fait une œuvre de polémique. La colère et la crainte faussent son jugement.

Quant à Renan, il ne se défie pas assez de l'imagition et de la sensibilité pour que son œuvre soit vraiment scientifique. Lui-même affirme que la conjecture a, dans la méthode historique, une part légitime, que la vérité ne peut être fidèlement rendue par une simple juxtaposition de détails, qu'on doit rechercher non l'exactitude insignifiante des menus faits, mais la justesse de la couleur et du sentiment général. Et peut-être a-t-il raison. Seulement, c'est là le point de vue de l'artiste. Un savant ne saurait s'y mettre. Pour le savant, il n'est que la certitude qui compte; le possible, voire le probable, n'ont à ses yeux aucune valeur. Renan, lui, est un artiste encore plus qu'un savant. Et d'ailleurs les sciences historiques ne lui apparurent jamais que comme « de petites sciences hypothétiques qui se défont sans cesse après s'être faites. » Il n'avait pas la robuste candeur de Taine, et, jusque dans ses œuvres d'historien, nous retrouvons le sceptique. A vrai dire, les documents lui manquaient pour bien des époques; maints chapitres de l'*Histoire d'Israël* et des *Origines du christianisme*, s'il n'avait voulu admettre que des faits dûment certains, se fussent réduits, comme il le déclare, à une page blanche. Mais, quelque admiration que méritent la délicatesse de tact et l'art ingénieux avec lesquels il sollicite les textes ou même y supplée, de tels procédés n'ont, avouons-le, rien de

scientifique et laissent vraiment trop de part à la fantaisie, au romanesque. C'est ainsi que Renan nous trace de saint Paul un portrait entièrement conjectural, dont son imagination a fait tous les frais. Et, quand les documents ne lui manquent pas, il les accommode au tour de sa sensibilité et de son esprit : nous le reconnaissons dans ce Jésus « philosophe » auquel il prête un scepticisme de bon goût, une ironie supérieurement distinguée. Parfois ses instincts d'artiste prévalent sur les scrupules de l'érudit; il invente tel ou tel détail d'heureux effet. Sa méthode même d'interprétation et d'exposition, telle qu'il nous l'a indiquée, a quelque chose de subjectif. L'essentiel pour un historien, c'est, si nous l'en croyons, de composer une œuvre dont toutes les parties se tiennent, en donnant aux choses l'unité que sa conscience lui révèle. Rien de plus dangereux qu'une pareille théorie : elle introduit dans l'histoire la personnalité de l'écrivain, elle substitue à l'objectivisme qu'exige une œuvre de science le subjectivisme romantique. Ce subjectivisme, chez Renan, se traduit maintes fois par des jeux qui ont sans doute beaucoup de grâce, mais qui ne conviennent guère à la sévérité du genre. Renan a fait d'abord, avec la patience la plus louable, toutes les enquêtes que lui imposait son devoir d'historien. Après l'historien, voici le dilettante, qui, surtout dans les derniers volumes, s'amuse avec son sujet, prend plaisir à l'enjoliver, à le moderniser, à l'agrémenter de piquants détails. Il comparera, par exemple, le prophète Isaïe à M. de Girardin, ou bien encore, racontant de quelle façon

la tribu de Dan massacre les habitants de Laïs, il rappellera le souvenir de Troppmann. Bien souvent l'histoire n'est pour lui qu'une matière à la délicate ironie de sa critique, aux jouissances de sa curiosité, aux caprices mêmes de son imagination.

Si Renan et Taine peuvent cependant être considérés en un certain sens comme des historiens réalistes par opposition aux historiens romantiques, c'est avec Fustel de Coulanges que l'histoire devient vraiment objective : elle exclut autant que possible ce qu'il y avait encore soit, chez l'un, d'intuition et de divination, soit, chez l'autre, de rationalisme systématique.

Comparé avec Taine et Renan, Fustel de Coulanges s'en distingue, comme historien de profession, par une critique plus diligente et plus scrupuleuse. Toute sa méthode peut se résumer en deux articles. D'abord, n'admettre un document comme authentique ou comme valable qu'après l'avoir soumis à un rigoureux contrôle; et ce ne sont pas seulement les ouvrages de seconde main qui lui inspirent de la défiance, mais encore les chartes, les inscriptions, les monuments figurés, les textes de lois. Ensuite, ne rien introduire dans l'histoire qui n'ait une certitude documentaire. Cette méthode serait purement négative, si Fustel de Coulanges ne demandait aussi à l'historien d'extraire des documents *tout* ce qu'ils contiennent. Telle est, selon lui, la part du talent; n'ajouter rien, c'est affaire de probité. Quand les textes

font défaut, nous devons confesser notre ignorance. A peine si, quand ils sont équivoques, nous pouvons nous permettre des comparaisons et des rapprochements qui en éclairent le sens. « Le meilleur historien, dit-il, est celui qui se tient le plus près des textes, qui n'écrit et même ne pense que d'après eux. » On ne saurait pousser au delà la sévérité de la méthode historique.

Disciple de Bacon, qu'il a célébré avec enthousiasme, et dont il oppose le naturalisme scientifique au rationalisme de Descartes, Fustel bannit de l'histoire toutes les théories générales auxquelles Taine la rapportait, et qui, moins visibles chez Renan et moins dogmatiques, ne laissèrent pourtant pas de le séduire. C'est ainsi que les influences du milieu, de la race, du moment, n'ont presque aucune place dans son œuvre. Peu enclin aux formules abstraites, il se prémunit soigneusement contre l'esprit de système. On le traita, par exemple, de « romaniste », sous prétexte qu'il avait reconnu chez les anciens Romains les premiers linéaments du régime féodal, regardé jusque-là comme d'origine germanique. Mais cette appellation pouvait le rendre suspect de parti pris et d'exclusivisme. Il s'en formalisa. Il prétendit n'être ni romaniste, ni germaniste. Et s'il montrait que le bénéfice et le patronage existèrent de tout temps à Rome, que l'esclavage, l'affranchissement, le colonat, ont, sans aucune modification essentielle, passé de la société romaine dans la société mérovingienne, il n'en convenait pas moins que maints caractères du régime féodal sont propres à la civilisation germa-

nique, et que, dans son ensemble, ce régime est plutôt germain. Toute conception systématique lui répugnait comme opprimant la liberté de l'esprit et substituant, chez l'historien, au souci d'être exact, celui de démontrer une thèse.

Non que Fustel s'interdise les vues d'ensemble. Une patiente application dans l'étude des faits ne suffit pas à mériter le nom d'historien, car les faits n'ont aucune valeur si l'on n'en saisit pas la portée. Le scrupuleux érudit, chez Fustel, se doublait d'un philosophe, et c'est pour le philosophe que travaillait l'érudit. Même quand il traitait les sujets les plus spéciaux et en apparence les plus ingrats, il voulait toujours aboutir à quelque conclusion générale. Telle qu'il la conçoit, l'histoire, si son objet le plus prochain est de marquer surtout les différences de peuple à peuple et de siècle à siècle, a pour objet ultime et capital, non la connaissance de tels ou tels hommes, mais celle de l'homme. En faisant des analyses, Fustel songe toujours à la synthèse future. Mais ce qui le distingue de ses prédécesseurs, de Taine en particulier, c'est qu'il se défie des entités logiques, des cadres établis par avance et des généralisations prématurées. Nul historien, parmi ceux qui ont marqué leur place dans notre littérature, n'a conformé avec autant de rigueur la méthode historique à celle des sciences naturelles. Pour une heure de synthèse, Fustel exigeait des années d'analyse.

Il répudiait l'esprit de parti non moins que celui de système. Il se tenait en garde contre les manières de penser et de sentir propres à notre époque. Afin de voir

les faits historiques comme leurs contemporains les ont vus, il tâchait de revêtir une âme aussi semblable que possible à celle des hommes qu'il devait peindre. Surtout il écartait avec soin ses opinions personnelles. « Nos historiens, depuis cinquante ans, ont mis, disait-il, leur ardeur et leur talent au service d'une cause. » Tandis qu'Augustin Thierry cherche dans les siècles antérieurs la confirmation de ses théories politiques, tandis que Guizot considère tout le passé de la France comme préparant la monarchie de Louis-Philippe, que Taine lui-même, sous prétexte d'écrire une histoire de la Révolution, fait à la Révolution son procès, Fustel s'efforce, quelque sujet qu'il traite, de réprimer en soi les convictions ou les sympathies qui pourraient troubler sa vue, altérer son jugement. Le patriotisme même ne trouve pas grâce devant lui; car le patriotisme est une vertu, mais l'histoire est une science. On l'accusa de n'avoir pas célébré Vercingétorix avec l'enthousiasme convenable, et d'avoir montré les Gaulois acceptant vite et facilement la domination étrangère. Dans une note de sa *Gaule romaine*, il réplique, non sans ironie, que c'est là une question de méthode : ceux qui regardent l'histoire comme un art de paraphraser quelques faits convenus au profit de leurs opinions politiques, religieuses ou patriotiques, sont libres d'affirmer que nos ancêtres ont *dû* lutter longtemps; selon lui, l'histoire a pour unique office de rechercher le vrai, et, si le patriotisme est une vertu, la première vertu d'un historien consiste à être exact.

Quelque admiration que mérite son œuvre, Fustel

n'est pas aussi illustre que Michelet, Taine ou Renan. Mais pourquoi? Sa méthode excluait tout ce qui peut soit charmer l'imagination, soit toucher le cœur, soit, par une logique autoritaire et crue, s'imposer à l'esprit. Les devanciers de Fustel doivent leur illustration à des talents que l'histoire, par elle-même, ne comporte pas, qui en altèrent la fidélité. Son œuvre est-elle inférieure à la leur? Non certes. Supérieure pour sa valeur documentaire, elle a aussi sa beauté. Cette vie dont ne saurait se passer l'art, Fustel de Coulanges la doit à des procédés tout scientifiques. Il n'y a, dans son œuvre, ni portraits brillants comme dans celles des autres, ni pittoresque, ni anecdotes significatives, ni rien enfin qui trahisse la sensibilité ou l'imagination de l'écrivain. Ses récits sont vivants par leur exactitude même. Nul artifice, nul prestige; mais il va chercher la vie à sa source. De même, le style de Fustel n'a rien qui soit proprement littéraire. C'est le style d'un savant. « Je suis, disait-il, un pur savant en *us*, un simple piocheur de textes. Je me rends bien compte de tout ce qu'il me manque pour être un écrivain. » Si certains érudits ne lui pardonnèrent pas d'écrire en bon français, certains littérateurs, prenant sa modestie au mot, le traitèrent comme un barbacole. Chez Fustel, l'art est toujours subordonné à la science. Il ne fait certes pas fi du bien dire; il le déclare même indispensable à l'historien. Seulement le bien dire, pour lui, ne consiste qu'à trouver l'expression juste et nette. Il déteste tout effet; il a en horreur cette éloquence dont se moque l'éloquence, et qui dénonce à ses yeux le

manque de sincérité dans la recherche, le manque de droiture dans le jugement. Loin de solliciter l'admiration, il s'y dérobe. Il veut effacer sa personne, ne mettre dans ses livres que ce qui est une exacte transcription de la réalité. Il veut n'avoir pas de style. Et, en un certain sens, il n'en a pas. Il est du moins aussi peu styliste que possible. Simple, net, ferme, il ne manque ni d'élégance ni d'éclat, mais son élégance consiste dans une fine précision et son éclat dans une vive clarté.

Soit quant au fond, soit quant à la forme de son œuvre, Fustel s'impose une objectivité rigoureuse. Et il croit sans doute appliquer strictement la méthode scientifique. Mais on peut, en se mettant à son propre point de vue, lui faire, surtout pour ses premiers travaux, des critiques assez graves.

A-t-il eu tort d'embrasser tels sujets trop vastes? Quand certains lui reprochaient de ne pas se borner à l'étude d'un point particulier, d'une période restreinte, il répondait fort bien que, si les recherches spéciales sont nécessaires, cent spécialistes se partageant notre histoire ne réussiraient point à faire une histoire de la France. Leurs monographies n'auraient entre elles aucune liaison; non seulement la suite y manquerait et l'unité d'ensemble, mais chacun d'eux se serait mal acquitté de sa tâche propre, car on ne connaît bien ni une époque sans connaître l'époque qui précède, ni une institution sans connaître l'institution dont elle dérive.

Je ne voudrais pas dire non plus qu'il ait eu tort de viser à des conclusions générales. L'analyse ne

doit être qu'une préparation de la synthèse, et l'on rabaisse l'histoire, on lui enlève sa portée et sa valeur, en la réduisant à je ne sais quel répertoire de documents. Comme tout historien vraiment digne de ce nom, Fustel est un philosophe. Ses deux grands ouvrages méritent le nom de synthèses sociales, et, par là, ils font justement sa gloire.

Ce que nous pouvons lui reprocher, c'est de ne pas s'être toujours conformé à ses principes, de ne pas avoir toujours appliqué sa méthode avec assez de sévérité. Les généralisations de Fustel, notamment dans la *Cité antique*, mais aussi dans les ouvrages postérieurs, manquent parfois de prudence : quelques-unes s'appuient sur des faits trop peu nombreux ou trop peu certains pour les justifier, et d'autres se rapportent à des époques trop étendues qu'il ne distingue pas, à des ensembles sociaux dont l'unité n'est qu'apparente. Il lui arrive même, quand manquent les textes, d'y suppléer, comme Renan, par des hypothèses; et le procédé, avec quelque circonspection qu'il en use, est contraire à sa méthode, à la méthode scientifique. Surtout nous trouvons chez Fustel maintes traces de cet esprit de système qu'il avait pourtant en horreur. La *Cité antique* est vraiment une sorte de thèse. Il n'y avance rien qui ne soit authentique; mais il choisit, parmi les faits, ceux qui confirment sa théorie, en excluant ceux dont elle ne saurait rendre compte. Si l'*Histoire des Institutions* ne mérite pas sans doute la même critique, on y surprend néanmoins l'influence de certaines idées préconçues. Une de ces idées, particulièrement

chère à Fustel, c'est que l'évolution humaine a pour seul agent le peuple dans sa masse anonyme, et que les « héros » y jouent un rôle insignifiant. Il a peut-être raison; mais il se donne tort par son exclusivisme en bannissant de l'histoire des personnages tels que Dagobert et Charlemagne. Sur la question des origines du régime féodal, nous l'avons entendu déclarer qu'il n'était ni romaniste ni germaniste. Et certes sa sincérité ne fait pas doute. Pourtant on sent bien quelque parti pris dans la manière dont il présente les choses, et ses disciples eux-mêmes reconnaissent qu'il ne se défend pas toujours de réduire outre mesure l'élément germanique.

Quoi que Fustel en dise, l'histoire est un art, non une science, surtout quand elle embrasse des ensembles quelque peu étendus. Une objectivité vraiment scientifique n'y semble pas possible. Du reste, la rigueur même des règles à laquelle il a voulu s'astreindre dénonce l'impossibilité de toute certitude historique. « M. Jules Simon, écrivait-il sur la fin de sa carrière, m'a expliqué jadis le *Discours de la méthode*; de là sont venus tous mes travaux, car ce doute cartésien qu'il avait fait entrer dans mon esprit, je l'ai appliqué à l'histoire. » Et encore : « Pour l'histoire comme pour la philosophie, il faut un doute méthodique; l'érudit, comme le philosophe, commence par être un douteur. » Rien de mieux sans doute. Fustel de Coulanges tient en défiance toute opinion reçue, de quelques documents qu'elle s'appuie. Il a pour devise : *Quæro.* Son principe consiste à faire, comme il dit, table rase. Par là, lui-même a renouvelé cer-

taines parties de la connaissance historique; par là, l'étude de l'histoire devient un apprentissage de liberté intellectuelle et morale. Mais, après tout, si ce principe s'impose à l'historien, c'est parce que l'historien ne peut atteindre la certitude scientifique. Fustel de Coulanges eût mal jugé ceux qui ne se seraient pas mis en peine de contrôler ses propres assertions. « Ne me croyez point sur parole, » disait-il à l'École normale; et, comme il n'avançait jamais rien que d'après les textes, cela voulait dire : « Ne croyez point, avant de la contrôler par vous-mêmes, à l'interprétation que je tire des documents, car il y a dans toute interprétation la part du relatif. » C'est justement là ce qui distingue l'histoire, la science historique, si l'on veut, d'une véritable science. Dans les sciences véritables, soit dans les sciences exactes, où les vérités se prouvent, soit dans les sciences naturelles, où les vérités se constatent, il y a des résultats obtenus une fois pour toutes, universellement admis, parce que ces sciences ne laissent aucune place aux diversités des humeurs ou des opinions, parce qu'elles sont indépendantes du « moi » et ne comportent rien de subjectif. Faire de la table rase un système, c'est nier que l'histoire soit une science; et, tout en louant chez Fustel la sévérité de sa discipline, il faut bien reconnaître aussi que cette sévérité même dénote un scepticisme radical.

L'histoire, dit-on communément, est à la fois une science et un art. Mais si elle est un art, elle ne saurait être une vraie science, car le propre de l'art consiste dans la déformation des choses réelles. Le

savant reproduit la réalité telle qu'elle est, et l'artiste l'accommode à sa personne propre. Il en va de l'histoire comme de la littérature. L'histoire, c'est aussi la réalité vue à travers un tempérament. Un historien ne reproduit pas les choses avec plus d'exactitude qu'un romancier réaliste. Celui-là a pour matière des faits plus ou moins anciens, et celui-ci des faits qu'il observe autour de soi : mais leur procédé à tous deux est identique; tous deux, l'historien aussi bien que le romancier, pratiquent nécessairement l'abstraction, la généralisation, l'idéalisation. A supposer que l'historien puisse connaître exactement les faits — et, sur ce point, le romancier a sur lui l'avantage, — il ne peut pas les signaler tous. Il doit choisir. Or, il est plus ou moins déterminé dans ce choix par ses préjugés et ses passions, ou, si l'on peut admettre que nul préjugé, nulle passion ne le sollicitent, par le tour particulier et la nature propre de son esprit. Le style même de l'historien ne saurait être celui du savant. On n'exprime point en histoire des idées rigoureusement définies qui trouvent chacune leur signe exact et adéquat. Le style du savant est une pure logique; mais le style de l'historien, si simple, si précis, si austère qu'on le suppose, a toujours quelque chose de personnel, et l'histoire, qui est un art dans sa matière, est de même un art dans sa forme.

Il n'en demeure pas moins que l'évolution du genre se marque, depuis vingt ou trente ans, par une tendance manifeste à l'impersonnalité scientifique. Aussi l'histoire, devenant travail d'érudition, sort-elle de la

littérature. Parmi les écrits de Fustel, ceux qui ont le plus d'importance en tant que proprement historiques, l'*Alleu*, par exemple, ou la *Monarchie franque*, sont aussi ceux qui, au point de vue littéraire, n'*existent* pas. Au contraire, les écrits pour lesquels son nom figure avec ceux des Michelet, des Taine et des Renan, non seulement la *Cité antique*, mais encore l'*Histoire des Institutions*, abondent en erreurs, ou, du moins, en hypothèses contestables. La *Cité antique*, livre admirable pour la beauté de l'exposition, est, au point de vue scientifique, à peu près dénué de toute valeur.

Si l'histoire tend de plus en plus à devenir une spécialité de professionnels, nous avons pourtant, après Fustel de Coulanges, des historiens dont l'œuvre mérite une place dans la littérature de ces dernières années. Il faut au moins en signaler deux : M. Albert Sorel et M. Ernest Lavisse.

Chez M. Albert Sorel, on doit louer d'abord les qualités du savant. Sans ces qualités, après tout, une composition historique ne compte pas. Depuis longtemps ne comptent plus, quelque « bien écrits » qu'ils soient, les ouvrages des Saint-Réal et des Vertot. M. Sorel possède une érudition vaste et sûre. Peut-être y eut-il de sa part imprudence à écrire l'*Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande* lorsque

cette guerre était toute récente, lorsque tant de documents indispensables faisaient encore défaut. Le livre reste pourtant solide dans son ensemble; il en est redevable à la diligence des recherches et à la rigueur des procédés.

Ce n'est pas seulement par l'érudition que se recommande M. Sorel, c'est par le jugement, la vigueur d'esprit, le sens historique. Et son équité ne mérite pas moins d'éloges. Ni le patriotisme ni aucune passion de parti ne la troublent. Sa principale œuvre, *l'Europe et la Révolution française*, est un modèle de ferme et grave modération.

Lui-même se donne comme disciple de Taine, auquel il emprunte sa méthode et sa conception générale de l'histoire. S'il ne l'égale ni pour la puissance de synthèse, ni pour la vigueur du style, il est aussi plus circonspect, moins empressé à généraliser et à conclure, moins préoccupé des effets. Surtout il n'est pas l'homme d'un système, d'une formule, d'une théorie philosophique ou politique. Pour la première fois, voici un historien qui étudie la Révolution française avec une entière liberté d'esprit. Sans doute Taine, après Tocqueville, avait appliqué à la Révolution sa critique positive, l'avait considérée, non plus comme un cataclysme imprévu, mais comme une phase, particulièrement dramatique, de notre histoire. Cependant, emporté par son imagination et par sa passion, il lui arrivait trop souvent de grossir les traits, de forcer les couleurs, de prêter inconsciemment aux hommes et aux choses de l'époque je ne sais quel caractère tantôt providentiel, tantôt satanique.

M. Sorel se montre certainement plus fidèle à la méthode réaliste; il ne produit pas sur notre esprit et sur nos sens une impression aussi forte, mais il nous fait mieux comprendre, ce qui est sans doute le mérite essentiel de l'historien.

Si quelques-uns de ses devanciers avaient déjà expliqué la Révolution française par des causes naturelles en la rattachant à notre passé national, il la rattacha le premier à l'histoire de l'Europe. M. Sorel se propose de montrer qu'elle n'a pas, comme certains le croient, ruiné le vieux monde européen, qu'elle ne l'a pas non plus régénéré, comme le prétendent certains autres, mais qu'elle est la suite nécessaire de son histoire et qu'elle ne porta aucune conséquence dont cette histoire ne puisse rendre compte. Dira-t-on que c'est là une thèse? Mais c'est une thèse qui n'a rien de propre à l'auteur, qui n'a même rien de particulier à telle ou telle époque; elle consiste dans l'application d'une loi sans laquelle il ne saurait y avoir d'histoire positive, la loi de continuité et d'enchaînement qui régit l'univers moral tout comme l'univers sensible, et que l'étude attentive des phénomènes doit immanquablement confirmer. Par là même, l'ouvrage de M. Sorel est à la fois scientifique et philosophique.

Aux qualités du savant et du philosophe, M. Sorel allie le don de la vie. Il avait commencé par faire des romans, dans lesquels son imagination se laissait libre carrière. Les études historiques l'assagirent. En lui fournissant une matière assez dramatique pour le dispenser de toute invention, l'histoire disci-

plina son esprit et l'assujettit à de sévères méthodes. Il n'en garda pas moins quelque chose du romancier; il en garda ce qui peut servir à l'historien. Son œuvre capitale vaut non seulement par la sûreté des informations, par la rectitude des jugements, par l'ampleur des vues, mais aussi par des mérites proprement littéraires, et surtout par ce qu'elle a de pittoresque, d'animé, de vivant. L'ordonnance en est d'ailleurs juste, claire et harmonieuse; et si le style sent l'application, si l'on y voudrait plus de liberté, plus d'aisance, il faut en louer la vigueur concise et le sobre éclat.

M. Ernest Lavisse n'est point de ces historiens qui se soucient exclusivement des choses anciennes. « Nous qui vivons par nos études dans le passé, déclare-t-il, rappelons-nous que la majorité des hommes vit dans le présent et a le souci de l'avenir; ne nous excluons ni du présent ni de l'avenir. » Bien différent des érudits professionnels qui ne sortent jamais de leur bibliothèque, il s'est intéressé à la vie publique de ses contemporains, il y a pris une part directe et personnelle, soit en écrivant et en parlant, soit même en agissant. C'est un moraliste et un politique encore plus qu'un historien.

Son ouvrage intitulé *Vue générale de l'histoire de l'Europe* se distingue par la netteté lumineuse avec laquelle y sont expliquées les phases de l'évolution historique dans notre continent, par la précision significative des formules qu'il trouve pour caracté-

riser brièvement les diverses époques, pour résumer d'une façon saisissante les grands événements, pour fixer les lois en termes décisifs. Et, d'autre part, ses deux volumes sur Frédéric le Grand dénotent de patientes recherches; les qualités de l'écrivain ou même du peintre ne nous y font pas méconnaître le travail de l'érudit sur les documents originaux. Pourtant M. Lavisse n'est ni un constructeur de synthèses comme Taine, ni, comme Fustel de Coulanges, un investigateur dont les découvertes renouvellent telle ou telle partie de l'histoire. Ses vues générales ne font que traduire les réflexions d'un esprit clair et ferme. Et il n'a pas non plus le goût de la science pour la science. Ce qui l'intéresse dans l'histoire, c'est l'énergie qu'en déploient les acteurs, ou plutôt il ne la considère point comme un spectacle, il y cherche des exemples et des leçons, il lui demande tout ce qui peut instruire les générations contemporaines, fortifier leur courage, diriger leurs efforts. Et elle devient ainsi une école de vertus civiques.

Faut-il classer M. de Vogüé parmi les historiens? Mais dans quel genre le classerions-nous? Il est un de ces « honnêtes gens » qui n'ont aucune profession spéciale. M. de Vogüé commença par faire de la critique littéraire; et le voilà qui fait maintenant des romans. Outre le critique et le romancier, nous trouvons en lui un philosophe, un poète, un moraliste, et presque un prophète. Mais, quoique aucun

de ses ouvrages ne soit proprement historique, c'est surtout à l'histoire qu'il s'intéresse [1], et notamment à celle de son époque [2]. Il n'est pas jusqu'à ses romans qui ne dénotent cette préoccupation dominante; car, si *Jean d'Agrève* est une œuvre d'imagination et de sentiment, *les Morts qui parlent*, premier tome d'une série, sont de l'histoire contemporaine, et les meilleures parties de ce livre, où se sent trop l'aigreur d'espérances et d'ambitions déçues, consistent dans la peinture des mœurs parlementaires.

Aussi peu spécialiste que possible, M. de Vogüé a parlé d'une foule de choses, et, sur tous les sujets, il a été également brillant. Ses divers essais n'ont rien de bien original pour le fond, ni de bien substantiel, ni même de bien précis. On le vit à un certain moment devenir quelque chose comme un directeur de la « jeunesse française »; mais les directions que la jeunesse française reçut de lui furent très vagues. Ce fervent apôtre ne savait pas au juste quel était l'objet de sa foi. Il y a en M. de Vogüé un singulier mélange d'éléments contraires. L'indépendance, ou même la hardiesse de son esprit, ne le défend pas des préjugés les plus surannés. On l'a pris longtemps pour un libéral; et il fait maintenant l'apologie du césarisme [3]. A ne le juger que comme écrivain, il a de la sonorité, de la couleur, le goût et le don des

1. Cf. les titres de ses volumes : *Heures d'histoire*, *Regards historiques et littéraires*, etc.
2. *Devant le siècle*, *Spectacles contemporains*, *Remarques sur l'Exposition*, etc.
3. Dans *les Morts qui parlent* et dans certains discours.

images. Il est naturellement éloquent, il l'est d'une façon continue, même quand on lui saurait gré d'être simple. Il prêchait jadis l'humilité chrétienne, et la prêchait avec magnificence. Sa manière d'écrire rappelle parfois celle de Chateaubriand, et parfois celle de Marchangy.

Si nous avions à parler des travaux d'érudition, il nous faudrait signaler une multitude d'ouvrages qui, depuis vingt-cinq ans, font avancer sur tous les points la science. Jamais les études historiques n'ont été sans doute aussi florissantes que de nos jours. Mais il s'agit ici de littérature. Or, l'histoire tend à être d'autant moins littéraire que les méthodes deviennent plus rigoureuses et la connaissance du passé plus complète. D'une part, la rigueur des méthodes oblige les historiens de réprimer leur « moi », et, de l'autre, à mesure qu'augmente notre connaissance du passé, diminue en même temps la latitude que pouvait leur donner le manque de documents. C'est un lieu commun de dire que le poète épique doit choisir son sujet dans les époques fabuleuses : mais l'historien « littéraire » peut se comparer au poète épique, et les facultés qui font de lui un artiste ont un déploiement d'autant plus restreint que sa matière est fixée avec plus de précision. Tout ce que gagne ici la science, l'art le perd.

Répudiant toujours davantage les vues d'ensemble, les systèmes, les théories, et s'imposant d'ailleurs une

stricte objectivité, l'histoire réaliste et positive ne produit guère que des travaux d'érudition. Ces travaux, très méritoires pour la solidité du fond ou même pour l'exactitude et la justesse du style, n'ont rien de commun avec ce qui s'appelle une œuvre d'art. Les érudits contemporains se sont partagé le champ des recherches : ils collaborent, chacun dans son petit canton, à l'enquête universelle. On ne saurait trop apprécier leur labeur. Si certains « littérateurs » les dédaignent, il faut bien reconnaître que, parmi les littérateurs, tous ceux qui n'ont pas de génie font une œuvre vaine. La moindre découverte d'un érudit, restant désormais acquise, vaut mieux que leur médiocre littérature. Mais notre conception moderne de l'histoire supprime la part du génie; et tout écrit historique qui se réduit à une monographie de spécialiste est aussi peu littéraire que les monographies spéciales du philologue ou du numismate.

# CONCLUSION

Sauf dans l'histoire, qui, devenant objective, sort aussi de la littérature, l'évolution littéraire aboutit, de notre temps, au triomphe de l'individualisme dans tous les genres.

Longtemps opprimé par une formule exclusive, le roman a repris sa libre diversité. Chaque romancier peint les êtres et les choses comme il les voit, sans s'assujettir à aucune théorie d'école, en accordant avec sa nature particulière, avec son tour d'esprit et d'imagination, les lois fondamentales qui régissent le genre. Aussi le plus doctrinaire des critiques serait-il fort en peine pour établir une classification parmi les nouveaux venus. Il n'y a de commun entre eux que ce qu'il y a de commun, par définition même, à tous les romans. — Sur la scène, les règles mécaniques d'après lesquelles se faisait la pièce bien faite ont été abolies. Plus d'autres conventions que celles dont l'art dramatique ne saurait se passer. Quelques années suffirent pour rendre le poncif du Théâtre-Libre aussi vieux que celui de l'ancien théâtre. La comédie nouvelle admet tout genre, toute forme, et

ne demande aux auteurs que d'être originaux et sincères. — En poésie, le symbolisme passera sans doute, ou même il est déjà passé. Mais ce qui en demeure, c'est la liberté qu'a désormais le poète d'accommoder sa prosodie à ses inspirations propres et d'exprimer par les mètres et les rythmes les plus fines nuances de sa sensibilité. — Dans la critique enfin, toute l'audace des dogmatistes n'empêche pas l'impressionnisme d'avoir prévalu sur leurs tranchantes affirmations. Et l'impressionnisme n'est qu'un autre nom de l'individualisme.

S'il n'y a plus d'école en aucun genre, le naturalisme pourtant règne encore dans le roman et dans la comédie, les deux genres essentiels de notre littérature moderne. Or, le naturalisme paraît, au premier abord, en opposition directe avec l'individualisme, parce qu'il rapproche l'art de la science, qui supprime le « moi ». Pourtant, quelles qu'aient pu être ses prétentions scientifiques, il ne se défendit jamais de modifier la nature. M. Zola lui-même déclare que le romancier doit unir au « sens de la réalité » l' « expression personnelle ». Ce qu'excluait le naturalisme, ce n'était que le convenu ; et qu'est-ce que le convenu, sinon ce qui manque précisément de personnalité? Au reste il a répudié tout parti pris, tout système, et sa théorie de l'art consiste uniquement dans cette vieille définition : L'art est l'homme ajouté à la nature, — définition trop large sans doute pour avoir rien de scolastique.

Que, de notre temps, se fonde quelque nouvelle école, c'est ce qui paraît bien peu vraisemblable. Ne

le regrettons pas. Grâce à l'école classique, on a fait cent cinquante ans la même tragédie; grâce à l'école parnassienne, on a fait trente ans les mêmes alexandrins; grâce à l'école naturaliste, on a fait vingt ans le même roman. Une école ne se constitue que par l'étroitesse de sa formule, par ce qu'elle a d'exclusif et d'oppressif, non par ses affirmations, mais par ses négations.

En jetant un coup d'œil sur l'histoire de notre littérature, nous voyons que les écoles diverses qui se sont succédé depuis trois cents ans ont eu l'une après l'autre la même devise. Le classicisme ne fut qu'un retour à la nature, altérée, dans la première moitié du XVII^e^ siècle, par le burlesque, par la préciosité, par l'emphase. Tous nos grands écrivains classiques rejettent d'un commun accord les formes d'art qui n'en sont pas une traduction fidèle, non seulement celles qui visent à la rabaisser, à l'enlaidir, mais encore celles-là mêmes qui prétendent la rendre ou plus noble ou plus fine. Lorsque les romantiques battent en brèche un classicisme vieilli, eux aussi se réclament de la nature, comme avaient fait jadis les classiques. Mais le naturalisme? Il suffit, je pense, d'en prononcer le nom. Ainsi nos trois grandes écoles ont tour à tour résumé leur doctrine littéraire dans un seul mot, le même pour toutes. Imiter la nature, c'est un principe général qui ne suffit pas à distinguer telle école de telle autre. Toutes trois proclamèrent successivement ce principe. Mais pourquoi le romantisme s'insurgea-t-il contre le classicisme, et pourquoi le naturalisme réagit-il avec tant de vio-

lence contre le romantisme? Chacune de ces trois écoles comprenait à sa manière l'imitation de la nature. Ici apparaissent les préjugés particuliers en vertu desquels le classicisme, puis le romantisme, puis le naturalisme, faussèrent ou restreignirent l'un après l'autre cette nature dont ils se déclaraient également les imitateurs.

Le classicisme fut une école parce qu'il retrancha de l'art tout ce qui, dans la nature, ne s'accordait pas avec son idéal de noblesse plus ou moins factice. Le naturalisme fut une école parce qu'il se réduisit à peindre ce que la nature lui montrait de bas, de vil, de répugnant. Quant au romantisme, il laissa pleine liberté au génie : mais, considéré comme un « fait d'âme », suivant le mot de Victor Hugo, comme une sorte de phénomène moral, il a pour trait caractéristique je ne sais quelle exaltation de toutes les facultés affectives, qui lui fit perdre la conscience du monde réel. Et voilà justement pourquoi il mériterait le nom d'école, si ce nom ne supposait une discipline commune. Au surplus, nous disons : « l'école romantique »; et, en le disant, nous entendons par là un groupe d'écrivains qui substituèrent au fidèle tableau de la nature les élans de leur sensibilité et les rêves de leur imagination.

Toute école prépare et justifie, par ce que sa doctrine a d'incomplet, de négatif, l'avènement d'une école antagoniste, qui sera elle-même aussi partiale, dans un sens directement opposé. Il n'y a pas d'école sans limitation plus ou moins étroite de la vérité, que chaque école tronque à sa manière. Certains célèbrent,

depuis quelques années, la renaissance de l'idéalisme. Fort bien. Mais pourquoi l'idéalisme succéderait-il au réalisme? Parce que le réalisme avait supprimé l'idéal. Et, s'il était vrai que l'idéalisme dût lui succéder, ce que je craindrais pour ma part, c'est la méconnaissance du réel. Idéalisme et réalisme ne s'opposent entre eux que dans leur signification scolastique. L'art n'est pas réaliste, si l'on entend par là qu'il proscrive l'idéal, et il n'est pas davantage idéaliste, si l'on entend par là que le réel en soit banni. Les artistes supérieurs concilient l'un avec l'autre l'idéal et le réel. Ce qui fait leur supériorité, ce n'est pas d'assujettir la vie humaine et le monde à telle ou telle formule, mais de composer une œuvre assez large pour qu'aucune formule scolastique ne puisse la définir.

Alors, plus d'écoles, plus de règles, plus de modèles? C'est l'anarchisme! — Il faudrait savoir si ce que les doctrinaires anathématisent sous le nom d'anarchisme ne serait pas, sous un autre nom, le principe même de toute vie. Vivre, c'est penser par soi-même et agir en conséquence. Un peu d'anarchisme n'a rien d'effrayant, ni dans l'ordre moral, si l'on traite d'anarchistes ceux qui se réservent le droit de libre examen, ni dans l'ordre politique, si, pour mériter cette qualification, il suffit de ne pas asservir l'individu à l'État. Et, en ce qui concerne la littérature, doit-on souhaiter qu'une discipline tyrannique opprime la libre variété des goûts et des génies?

Mais la « tradition »? — Certes, elle a droit à notre respect. Pourquoi ceux qui s'en portent les défen-

seurs officiels sont-ils aussi ceux qui en rétrécissent arbitrairement le cadre? Je connais une autre façon de la défendre : empêchons qu'ils ne la mutilent.

Et puis l'erreur est dangereuse entre toutes — erreur ou sophisme — de représenter la tradition comme quelque chose d'immuable. Y a-t-il une date à partir de laquelle on puisse dire qu'elle est désormais faite, dûment achevée, qu'elle ne doit plus subir de perte ni recevoir d'accroissement? Les critiques mêmes qui voient dans la littérature du XVIIIe siècle une décadence de l'idéal classique, n'oseraient prétendre que notre tradition s'arrête à la fin du XVIIe siècle. Ils n'oseraient en exclure, quelles que soient leurs préventions, les Diderot et les Rousseau. Mais comment refuseraient-ils d'y admettre les grands romantiques, et, après ceux-ci, les grands naturalistes, un Gustave Flaubert, un Alphonse Daudet, un Guy de Maupassant, pour ne parler que des morts? Faut-il répéter que le génie d'un peuple se modifie perpétuellement? La tradition, c'est le dépôt, enrichi sans cesse à travers les siècles, des nouveautés successives qui firent en leur temps scandale. Nos doctrinaires défendent sous le nom de tradition ce qu'ils auraient jadis attaqué comme incompatible avec cette tradition même; et ce qu'ils attaquent aujourd'hui comme anarchique, qui sait si les doctrinaires de demain ne le défendront pas jalousement contre toute tentative d'innovation?

En littérature, il n'y a que l'originalité qui compte. On craint qu'elle ne dégénère en bizarrerie? La bizarrerie vaut encore mieux que la platitude.

Voit-on, d'ailleurs, que notre tradition périclite? L'individualisme ne consiste point à se singulariser par des extravagances. Il est protégé contre les écarts possibles du sens propre par ce que mettent en chaque individu de conforme au génie national non seulement l'hérédité, mais aussi l'éducation. La meilleure preuve que le génie national demeure vivace et résistant, nous la trouverions tout juste en étudiant l'influence des littératures étrangères sur la nôtre dans ces vingt dernières années, ou plutôt en montrant, ce qui serait facile, comment nos auteurs contemporains se sont assimilé les emprunts qu'ils faisaient aux Russes ou aux Scandinaves.

Respectons la tradition et la discipline, mais n'en tirons pas une sorte de catéchisme pour imposer je ne sais quelle unité immuable et oppressive. Le plus grand progrès de notre siècle a été de substituer le relatif à l'absolu dans tous les domaines de la pensée. En morale, en politique, en littérature, nous ne pouvons être vraiment libres que par là. Et certes, la liberté est toujours dangereuse : *periculosam libertatem*. Mais l'intolérance et le fanatisme sont pires : *malo periculosam libertatem*. Pour ne parler ici que de littérature, chacun de nous, auteurs et lecteurs, doit exercer son droit d'être soi-même. Revendiquer le droit qu'a chacun d'être soi-même, ce n'est pas d'ailleurs justifier les excentricités et les aberrations, mais c'est condamner un dogmatisme étroit et coercitif qui répugne à l'esprit de notre temps.

# TABLE DES MATIÈRES



PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8. — 11550.

## EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

### PAUL BOURGET

L'Émigré ... 3 fr. 50
L'Étape ... 3 fr. 50
Un Divorce ... 3 fr. 50
Le Fantôme ... 3 fr. 50
Un Homme d'affaires ... 3 fr. 50
*Drames de famille ... 3 fr. 50
Les Deux Sœurs ... 3 fr. 50
L'Eau profonde ... 3 fr. 50
Pastels et eaux-fortes ... 3 fr. 50
Voyageuses ... 3 fr. 50
Physiologie de l'amour ... 3 fr. 50
L'Irréparable ... 3 fr. 50
Un Cœur de femme ... 3 fr. 50
Le Disciple ... 3 fr. 50
Mensonges ... 3 fr. 50
Cosmopolis ... 3 fr. 50
Terre promise ... 3 fr. 50
La Duchesse bleue ... 3 fr. 50
Cruelle Enigme ... 3 fr. 50
Une Idylle tragique ... 3 fr. 50
Un Crime d'amour ... 3 fr. 50
André Cornélis ... 3 fr. 50
*Un Saint ... 3 fr. 50

### J.-K. HUYSMANS

Les Foules de Lourdes ... 3 fr. 50
L'Oblat ... 3 fr. 50
La Cathédrale ... 3 fr. 50
En Route ... 3 fr. 50
Là-Bas ... 3 fr. 50
En Rade ... 3 fr. 50
Sainte Lydwine de Schiedam ... 3 fr. 50
Pages catholiques ... 3 fr. 50
Croquis parisiens ... 3 fr. 50
De Tout ... 3 fr. 50
La Bièvre et St-Séverin ... 3 fr. 50
L'Art moderne ... 3 fr. 50
Certains ... 3 fr. 50

### E. FROMENTIN

Dominique ... 3 fr. 50

### J.-H. ROSNY

Sous le fardeau ... 3 fr. 50
Le Dr Harambur ... 3 fr. 50
Une Rupture ... 3 fr. 50
L'Impérieuse Bonté ... 3 fr. 50
Renouveau ... 3 fr. 50
Résurrection ... 3 fr. 50
LesProfondeurs de Kyamo. 3 fr. 50
L'Autre Femme ... 3 fr. 50
Un Double Amour ... 3 fr. 50
Eyrimah ... 3 fr. 50
L'Indomptée ... 3 fr. 50
Vamireh ... 3 fr. 50
Une Reine ... 3 fr. 50
L'Epave ... 3 fr. 50
Un Autre Monde ... 3 fr. 50

### PAUL ET VICTOR MARGUERITTE

Le Désastre ... 3 fr. 50
Les Tronçons du glaive ... 3 fr. 50
Les Braves Gens ... 3 fr. 50
La Commune ... 3 fr. 50
Vanité ... 3 fr. 50
Femmes nouvelles ... 3 fr. 50
*Poum ... 3 fr. 50
*Zette ... 3 fr. 50
Le Carnaval de Nice ... 3 fr. 50
La Pariétaire ... 3 fr. 50
*Le Jardin du roi ... 3 fr. 50
Les Deux Vies ... 3 fr. 50
Le Prisme ... 3 fr. 50
Sur le Vif ... 3 fr. 50
Quelques idées ... 3 fr. 50

### PAUL MARGUERITTE

Les Pas sur le sable ... 3 fr. 50
Ame d'enfant ... 3 fr. 50
Simple Histoire ... 3 fr. 50
Amants ... 3 fr. 50
L'Essor ... 3 fr. 50
Fors l'honneur ... 3 fr. 50
Jours d'épreuve ... 3 fr. 50
Pascal Géfosse ... 3 fr. 50
Sur le retour ... 3 fr. 50
La Tourmente ... 3 fr. 50
La Force des choses ... 3 fr. 50
*Ma Grande ... 3 fr. 50

### HENRY BORDEAUX

L'Écran brisé ... 3 fr. 50
Paysages romanesques ... 3 fr. 50
Les Roquevillard ... 3 fr. 50
Les Yeux qui s'ouvrent ... 3 fr. 50

### Vte MELCHIOR DE VOGÜÉ

Le Roman russe. 1 vol. in-18 ... 3 fr. 50
Souvenirs et visions 1 vol. ... 3 fr. 50
Remarques sur l'Exposition du centenaire. 1 vol. 3 fr. 50
Les Morts qui parlent. 1 vol. ... 3 fr. 50
Le Maître de la mer. 1 vol. ... 3 fr. 50

### ÉMILE FAGUET

**Histoire de la littérature française**, illustrée d'après les manuscrits et les estampes conservés à la Bibliothèque nationale. 2 vol. in-8°. Prix de chaque volume ... 6 fr. »

### ALBERT SOREL

**L'Europe et la Révolution.** 8 vol. Prix de chaque volume ... 8 fr. »
**La Question d'Orient.** 1 vol. ... 3 fr. 50
**Bonaparte et Hoche.** 1 vol. ... 7 fr. 50

---

Paris. — Typographie Plon-Nourrit et Cie, 8, rue Garancière. — 11550.